Pierre Kast
Écrits 1945-1983

suivi de *Amende honorable*
par Noël Burch

L'Harmattan

Champs Visuels

Pierre Kast

Écrits 1945-1983

suivi de

Amende honorable

par Noël Burch

Champs visuels

Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi, Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

Dernières parutions

Anne GILLAIN, *François Truffaut. Le secret perdu*, 2014.
Daniel WEYL, *Robert Bresson : procès de Jeanne d'Arc. De la plume médiévale au cinématographe*, 2014.
Giusy PISANO (dir.), *L'archive-forme : Créations, Mémoire, Histoire*, 2014.
Isabelle PRAT-STEFFEN, *Le cinéma d'Isabel Coixet : figures du vide et du silence*, 2013.
Aurélie BLOT et Alexis PICHARD (coord.), *Les séries américaines. La société réinventée*, 2013.
Jim LAPIN, *La régulation de la télévision hertzienne dans les départements d'outre-mer,* 2013.
Eric COSTEIX, *Alain Resnais. La mémoire de l'éternité*, 2013.
Florent BARRÈRE, *Une espèce animale à l'épreuve des médias. Essai sur le cœlacanthe*, 2013.
Aurélie BLOT, *50 ans de sitcoms américaines décryptées. De* I love Lucy *à* Desperate Housewives, 2013.
Sébastien FEVRY, *La comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, 2012.
Philippe LEMIEUX, *L'image numérique au cinéma. Historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique*, 2012.
Pierre DEVIDTS, *Andreï Tarkovski. Spatialité et habitation*, 2012.
Angélica Maria Mateus MORA, *Cinéma et audiovisuel latino-américains. L'Indien : images et conflits*, 2012.
Daniel WEYL, Mouchette, *de Robert Bresson ou le cinématographe comme écriture*, 2012.
Claude HODIN, *Murnau ou les aventures de la pureté*, 2012.

Pierre Kast

Écrits 1945-1983

suivi de

Amende honorable

par Noël Burch

L'Harmattan

5-7, rue de l'Ecole-Polytechnique, 75005 Paris

http://www.harmattan.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-03517-8
EAN : 9782343035178

Remerciements

Photo de couverture : Pierre Kast. Copyright Pierre-Henri Deleau.
Remerciements à Dominique Vernon née Kast et Fabrice Kast qui ont autorisé la publication des textes de leur père.
Remerciements à Geneviève Sellier et l'Institut Universitaire de France pour le financement de cette édition.
Remerciements à Olivier Thévenin et Pierre-Henri Deleau pour la mise à disposition des textes de Pierre Kast.

Avant-propos

Outre une longue nouvelle, *La Dernière Nuit de Casanova*, « récit cinématographique » d'après un essai de Roger Vailland, et quatre romans (*Les Vampires de l'Alfama*, 1975 ; *Le Roi*, sous le pseudonyme de Jacques Alain, 1976 ; *Le Bonheur ou le pouvoir*, 1980 ; *La Mémoire du tyran*, 1981), la littérature ne semble pas avoir été la préoccupation principale de Pierre Kast. En apparence du moins, car en réalité Pierre Kast, cinéaste, familier avant tout de Stendhal, Swift, Conrad ou Queneau comme l'écrivait Jacques Doniol-Valcroze, est d'abord un littéraire. À ce titre, auteur complet, scénario et dialogue, de tous ses films, réalisés ou non (et l'on devine un grand nombre d'inédits, *Les Rempart de Besançon* par exemple, ou encore *Maisons et jardins*, *Henri et Clémentine*, *Un amour de Stendhal*, *Les Roses de Sienne*, etc.), il a aussi écrit ou co-écrit pour ses amis, Jean-Daniel Pollet (*Une balle au cœur*, 1966 ; *Le Maître du temps*, 1970), Jean-Gabriel Albicocco (*Le Petit Matin*, 1971 ; *Polichinelle*, inédit), Édouard Molinaro (*L'Ironie du sort*, 1973, en collaboration avec Paul Guimard), soit plus de cinquante scénarios !

S'ajoute à cela une quantité énorme de textes couvrant aussi bien le domaine littéraire que le cinéma : *Les Terres vierges de l'espace*, sur la science-fiction américaine, *Notes sur les œuvres de Boris Vian*, *Vailland et le cinéma*, une préface aux poèmes d'Alberto Lattuada, *Cinéma et littérature* dans l'encyclopédie de la Pléiade (Gallimard) ; ajoutons encore de nombreux articles sur ses amis : Jean Grémillon, Preston Sturges, Henri Langlois, Helvio Soto, mais aussi des critiques de films, des réflexions sur la Nouvelle Vague, des éditoriaux pour la Société des Réalisateurs de Films, pour la défense de la Cinémathèque française. Le tout publié un peu partout, dans la *Revue du cinéma*, les *Cahiers du cinéma*, *Positif*, le *Magazine littéraire*, *L'Écran*, *Midi-minuit fantastique*, *Premier plan*, *Cinéma 55*, *60*, *65*, *74*, *Bizarre*, *France-*

Observateur, *Pariscope*, *Les Lettres françaises*, *Combat, Libération*, *Présence du cinéma*, *L'Express*, *Artsept*, *L'Arc*, *Nawadi Cinéma*, *La Nouvelle Critique*, *Obliques*, *Ciné-club*, etc. Ce sont précisément ces articles que Pierre Kast avait souhaité reprendre. Quelque temps avant la préparation et le tournage de *L'Herbe rouge*, il m'avait demandé de les retrouver et de les rassembler. Il comptait en faire une sélection et les publier chez Christian Bourgois. Sa mort soudaine à Rome, en 1984, en a décidé autrement. Ce sont ces mêmes textes que trente ans plus tard, ou presque, Geneviève Sellier et Noël Burch ont voulu revisiter. Noël Burch en a fait un choix très rigoureux selon des règles précises qu'il explique dans sa présentation. Le résultat est évident, c'est d'abord et avant tout une introduction à l'œuvre de Pierre Kast mais aussi un hommage à un créateur unique dont on n'a pas fini de mesurer la diversité et la richesse du talent. Bonne lecture !

Pierre-Henri Deleau
Paris, novembre 2012

Présentation

Pierre Kast était un homme de gauche. Ancien résistant, ami du romancier « compagnon de route » des communistes, Roger Vailland ; en 1945, il donne quelques notices critiques à *Avant-Garde*, le journal des Jeunesses communistes. Mais sorti de l'immédiat après-guerre, il n'aura plus d'activité politique et les courts-métrages qu'il réalise, à partir de 1949, traitent tous de sujets culturels, selon la tendance dominante dans le court-métrage de l'époque. Il faut rappeler que malgré l'influence du P.C.F. (un Français sur trois vote communiste), un seul cinéaste communiste fait alors carrière dans le cinéma français (aux antipodes de la situation italienne à cet égard), les cinéastes communistes issus de la Résistance, les Louis Daquin et autre Robert Ménégoz ayant tous été plus ou moins mis sur la touche à la faveur de la guerre froide. L'unique réalisateur communiste de longs-métrages était le consensuel Jean-Paul Le Chanois, égratigné par Kast (cf. « Court traité d'optimistique ») pour son *Agence matrimoniale*, gentil bleuet dont la presse communiste célébrait le « progressisme ». D'ailleurs les premiers films de Kast n'étaient pas perçus comme « engagés » et ne l'étaient nullement au sens normalement admis, même si les idées les plus subversives de Kast les sous-tendent presque tous. Il en allait tout autrement de ses écrits.

Pour connaître l'étendue de la pensée politique de Kast – et toute sa pensée est politique au sens large –, les films ne suffisent pas, même si tous la reflètent. Car ils n'en révèlent que des bribes souvent difficiles à décrypter. Pour mieux décoder ses films, nous disposons du nombre considérable de ses écrits autour du cinéma : des notices ponctuelles mais aussi et surtout des réflexions théoriques d'ordre plus large, des entretiens avec la presse à l'occasion de la sortie d'un de ses films, portraits de quelques amis écrivains ou réalisateurs. Les textes qui suivent, présentés dans l'ordre chronologique de leur parution, constituent un choix partiel et partial.

Nous avons fait en effet un choix différent mais plus large que celui opéré par Pierre Boiron dans le *Pierre Kast* publié chez Lherminier en 1985, ouvrage aujourd'hui épuisé[1] : pour mettre en évidence ce que la pensée de Kast avait de plus original et de plus radical, nous avons privilégié les textes des années 1950 et 1960, cette période d'intense activité intellectuelle parisienne au cours de laquelle Kast exposera l'essentiel de sa vision, aussi bien dans ses films que dans ses écrits. Dans une large mesure, ceux des dernières vingt années de sa vie sont des redites. Nous avons repris des textes importants déjà publiés par Boiron : l'étude sur le cinéma de Jean Grémillon, dont Kast a été l'assistant et qu'il considérait comme son maître ; les textes sur le dandysme, sur Buñuel, sur Fellini, sur Roger Vailland. Nous avons ajouté des textes sur Benedek, Bardem et Preston Sturges. Mais nous avons écarté la plupart des textes de Kast sur la Nouvelle Vague, qui nous semblaient plus convenus.

En revanche, nous publions *in extenso* les entretiens qu'il a donnés à diverses revues au moment de la sortie des films que nous considérons comme les plus significatifs de son œuvre : *Le Bel âge, La Morte-saison des amours, Vacances portugaises*.

Enfin, nous avons sélectionné tous les textes de Kast qui analysent l'état des rapports hommes/femmes dans la société de son temps et dans les films qu'il voit. C'est sans conteste à notre avis la partie la plus originale et la plus novatrice de sa pensée, non seulement par rapport aux positions des hommes de sa génération, mais plus largement par rapport à l'aveuglement persistant des milieux intellectuel, culturel et cinéphilique français aujourd'hui sur ces questions.

Kast est donc de gauche, à la différence de tous les autres co-fondateurs des *Cahiers du cinéma,* qui naviguent entre catholicisme, anarchisme de droite et un « apolitisme » tout naturellement anti-communiste. Kast refusera toujours l'anti-communisme, tout en étant anti-stalinien dès le départ, semble-t-il. Son libertarisme féministe et écologiste, « post-moderniste » avant la lettre, qui rend hommage à l'excentrique « abhumanisme » d'Audiberti et Bryen (cf. « Un Technicolor pascalien »), qui cherche dans la

---

[1] Pierre Boiron, *Pierre Kast,* Paris, Éditions Pierre Lherminier, 1985.

science-fiction un « holisme » où s'exprime son dégoût de l'Europe, de la civilisation occidentale, ne tournera cependant jamais le dos aux enseignements de Marx-Engels. En tant qu'homme de gauche aux *Cahiers*, Kast occupe donc un terrain singulier, un entre-deux. Faisant de tout film une lecture d'abord idéologique, il voit très bien en quoi l'immense majorité des films hollywoodiens, auxquels lui et ses contemporains étaient si sensibles, sont parfaitement réactionnaires à tout point de vue (et notamment dans leur représentation des femmes). Et il refusera toujours de contribuer à la construction qui se poursuit allègrement autour de lui d'un système d'évaluation formaliste et spiritualiste, qui renvoie dos à dos gauche et droite… tout en adhérant à des valeurs « morales » plutôt de droite. Mais en même temps, Kast sera amené à entretenir pendant quelques années (1949-53) une joute avec des idéologues communistes comme le philosophe membre du comité central Jean Kanapa ou le réalisateur Louis Daquin, qui condamnent la « décadence » du film noir hollywoodien, par exemple, et célèbrent « l'optimisme réaliste » du cinéma soviétique d'alors. Comme Gide pour la littérature, Kast sait que l'on ne fait pas de bons films avec de bons sentiments (cf. « Court traité d'optimistique »). Il faut cependant comprendre que ce « jdanovisme » qu'il dénonce est davantage un discours d'appareil qu'un discours de critiques, les collaborateurs du communisant *Écran français*, dont André Bazin et Kast lui-même, n'étant nullement dans cette veine. Même Georges Sadoul avait une approche plus nuancée de ces questions « morales ».

Comparée à celle des *Cahiers*, l'approche kastienne du cinéma est plus *éclectique* – caractère qu'il n'aurait sûrement pas renié. Nous avons choisi de montrer cet éclectisme en présentant des textes sur des films qui étaient souvent célébrés dans leur temps, mais dans des milieux sensiblement différents. On y trouve quatre cinéastes français, mais dont un seul, Jean-Luc Godard, appartient à la Nouvelle Vague *stricto sensu* (Kast a peu écrit sur la Nouvelle Vague), alors que deux, Henri-Georges Clouzot et René Clément, sont des figures emblématiques du « cinéma de qualité » honni par les *Cahiers*, et qui jette alors ses derniers feux ; et enfin deux autres que l'on peut situer à la marge du renouveau des années 1960, Nicos Papatakis et Jean Bernard-Aubert. Pour le cinéma hollywoodien,

là où Rohmer a écrit, à propos de sa « redécouverte » du cinéma des U.S.A., que « la part spécifiquement américaine des films d'Hollywood n'a jamais touché que la part la plus extérieure de moi-même[2] », Kast, lui, sait que les films états-uniens sont issus d'une culture et d'une société bien réelles dont ils ne cessent de parler. Il sait aussi que ce sont sans doute les films les plus idéologiquement chargés qui soient, certes souvent pour le pire mais parfois aussi pour le mieux, comme telle fable d'anticipation réalisée par un Robert Wise, qui ne figure décidément pas au Panthéon des *Cahiers*. Ou encore comme les quelques films idéologiquement vigoureux d'un Laszlo Benedek, lesquels ne seront alors célébrés que par les gaucho-surréalistes de *Positif,* auxquels Kast se ralliera définitivement après la brouille avec les *Cahiers*. D'ailleurs, les allers-retours que Kast fait au cours des années 1950 entre les deux cénacles ennemis illustrent parfaitement cette position originale qu'il occupe dans le paysage politico-cinéphilique de l'époque.

Kast n'a traité que deux fois par écrit la question de la représentation des femmes au cinéma, enjeu dont on sait qu'il ne sera mis sur la table qu'à partir des années 1970 par des féministes, un peu en France, beaucoup plus dans les pays anglo-saxons. Mais c'est un enjeu qui occupera le cinéaste pendant toute sa carrière, depuis *Le Bel Age* jusqu'à *L'Herbe rouge* et les interviews qu'il donne lors des sorties de ceux-ci en font toujours état. En tant que critique, cependant, Kast n'est pas tout à fait le seul à s'être soucié de la question (cf. « Il est minuit, Docteur Kinsey » et « Thousand and three »). Avant lui, dans le climat exalté de la Libération, Alexander Astruc (!) avait publié en 1946, dans *L'Écran français*, une notule fustigeant la misogynie de Hollywood à propos de la sortie de *Gilda*[3] ; et dans les *Cahiers*, Jacques Doniol-Valcroze, le membre de l'équipe qui était le plus proche de Kast, publie en 1954 « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale[4] ». Enfin Jacques Siclier publie deux ouvrages pionnier en 1956 et 1957[5]. Et

---

[2] « Redécouvrir l'Amérique », in *Cahiers du cinéma*, n° 54, p. 11.
[3] *Écran français,* 3 juin 1947.
[4] *Cahiers du cinéma,* n° 34, avril 1954.
[5] *Le Mythe de la femme dans le cinéma Américain*, Paris, Éditions du Cerf, 1956 ; *Le Mythe de la femme dans le cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1957.

c'est évidemment une problématique qui sera balayée par la cinéphilie dominante, anti-« contenuiste » comme on le sait, ce qui d'ailleurs explique aussi l'absolue incompréhension de celle-ci devant l'œuvre cinématographique de Pierre Kast. Seuls quelques critiques hors du sérail cinéphile – Max Favalleli, Roger Tailleur, Yvonne Baby – ont compris quelque chose à la « trilogie libertine ».

Noël Burch

Falbalas[1]

L'Avant-Garde, 6 au 12 juillet 1945

Enfin, un excellent film français ! Jacques Becker nous avait déjà donné, dans *Goupil Mains Rouges*[2], la peinture exacte d'une famille paysanne. Dans *Falbalas*, il nous montre sans ménagements les vices et la corruption d'un milieu très précis de jeunes gens de la « bonne société » pour qui la vie est aimable, et du « beau monde » de la haute couture. Le sujet ne semble guère palpitant. On voit d'ici ce qu'il aurait pu donner : une banale histoire d'amour, prétexte à exhibition de toilettes. Mais Becker a eu le beau courage de nous montrer ce milieu tel qu'il est, pourri de vices. Son film est tout entier placé sous le signe de la vérité, et les héros y roulent en vélo, et non en limousine.

Un grand couturier, Don Juan vaniteux, admirablement joué par Rouleau, qui vole de femme en femme pour s'adorer lui-même, égoïste, jouisseur et froid. Une « jeune fille » du monde, oisive et coquette, qui a le temps de consacrer toutes ses journées à l'étude attentive de ses complications sentimentales, se « donne » au couturier à la première rencontre. Blessée par son cynisme, elle fait mine de lui résister. De fureur, il se suicide avec grandiloquence. Et, derrière tout cela, la foule des arpètes qui, elle, doit travailler pour vivre.

Les critiques bien-pensants ont jeté un voile pudique sur ce film. Ils en louent la technique, qui est extraordinaire. Mais ils disent

---

[1] *Falbalas* (1945). Réal. : Jacques Becker. Scén. : Maurice Aubergé. Dial. : Jacques Becker et Maurice Aubergé. Int. : Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier, Gabrielle Dorziat, Françoise Lugagne, Jeanne Fusier-Gir, Jane Marken, Christiane Barry.
Dans le monde de la mode parisienne, un couturier, Clarence, Don Juan impénitent, séduit Micheline, la fiancée de son meilleur ami, abandonne pour elle ses anciennes maîtresses et, atteint d'une sorte de folie amoureuse, se suicide en se jetant par la fenêtre avec le mannequin qui porte la toilette de mariée de la jeune femme. © Les fiches du cinéma 2001.

[2] Sorti en 1943.

que les personnages sont faux, que le couturier est fou, et la jeune fille invraisemblable. La vérité blesse. Toute une classe de profiteurs, oisifs et corrompus, apparaît sous son vrai jour dans *Falbalas*. Il y a des gens que cela dérange. Mais cette peinture violente des dangers qui menacent notre jeunesse, si elle n'est pas le grand film passionnant qui nous aidera à bâtir notre avenir, nous aidera, en tout cas, à balayer cette ordure.

Exercice d'un tragique quotidien. Notes sur l'œuvre de Jean Grémillon

La Revue du cinéma, n° 16, août 1948

Pierre Kast est trop jeune pour avoir vu l'ensemble de l'œuvre de Grémillon ; mais, collaborateur fidèle de cet artiste, il a écrit un essai passionné (dont nous n'avons pas à discuter le parti pris politique) plus plein et même plus précis qu'une simple exégèse historique. (La Rédaction)

La mort de Jacques Feyder, le premier grand auteur de films contemporain du cinéma français qui disparaisse, prouve soudain l'existence et la place des auteurs de films. Il semble qu'à peu près tout le monde ait pris conscience de l'existence d'hommes qui savent inventer, trouver ou dégager des sujets qui, nécessairement, deviennent un film. Aucun panorama de l'expression artistique en France entre les deux guerres, par exemple, n'est plus possible sans qu'une part importante ne soit attribuée aux quelques films dont la qualité est rigoureusement spécifique.

Or, c'est précisément en rendant hommage à Jacques Feyder que Jean Grémillon disait : « La situation des auteurs de films est bien singulière.

« La richesse, la puissance, l'efficacité de l'instrument dont ils disposent est incomparable. La forme même du film exerce sur le spectateur une telle pression qu'il se trouve devant une nouvelle expérience de ses propres sens. Ce monde divers, varié, ce complexe mélange de sons, d'images, de bruits, de séductions verbales aussi, dont le réalisateur a calculé l'agencement jusque dans les plus infimes détails, est pris pour la vie elle-même, pour la réalité extérieure...

« Or, l'œuvre qu'il crée se trouve être la plus fugace, la moins durable de toutes les œuvres... Le caractère de marchandise pris par le film dans ce monde qui est le nôtre, éclate au grand jour : sitôt

disparue sa rentabilité, l'objet-film est la proie du hasard. C'est miracle s'il demeure une telle proportion des œuvres qui furent, et sans doute, sont encore capitales... »
Sans doute, l'un et l'autre des termes de cette contradiction avaient-ils fait l'objet d'études particulières, d'analyses pertinentes.
Que le cinéma exerce sur des millions d'hommes à la fois, en s'adressant pourtant en particulier à chacun, une puissance sans exemple, que cette puissance vienne en droite ligne d'une optique particulière du spectateur qui prend pour la réalité concrète un monde entièrement *fabriqué*, agencé, calculé à chaque instant en vue d'un effet précis, s'appuyant d'ailleurs sur cette manière équivoque, qu'enfin la part royale du réalisateur, créateur selon une logique qu'il détermine, ou peut déterminer lui-même, d'un monde qui se présente pour un reflet du vrai, fasse du cinéma l'art le plus propre à l'abstraction et à la démonstration (et je pense, qu'avec son exubérance propre de langage, c'est ce qu'Alexandre Astruc voulait dire en parlant de la « caméra-stylo »), il est clair que tout ceci peut paraître truisme dans une revue comme celle-ci.
De même, depuis le petit volume[1], fort sommaire mais unique en son genre, de Peter Bächlin, n'est-il pas neuf de dire que le cinéma, qui réunit avec quelle évidence toutes les qualités pour exister en tant qu'art, n'est en fait qu'une marchandise qu'on produit, négocie et diffuse selon les règles qui dans notre monde réglementent la production, le commerce et la consommation des denrées en vue d'un profit.
On a déjà dit que la liberté d'expression des créateurs devait ainsi, dans cette société précise que nous subissons, s'accommoder d'un cahier des charges, qui comportent notamment la transformation nécessaire des œuvres en objet de négoce, la disparition à peu près générale des œuvres du passé et l'obligation de trouver un compromis entre la nécessité économique impérieuse de renouveler le spectacle et celle, non moins impérieuse, d'approcher au plus près des procédés de confection à la chaîne des produits, appelés, par antiphrase peut-être, rationnels.
Plus personne aujourd'hui ne peut attribuer à une quelconque nature intime du cinéma, à une vocation particulière, l'existence du

1 *Histoire économique du cinéma*, introduction et traduction de Muller-Strauss, Paris, La Nouvelle Édition, 1947.

star system, du *remake*, de la loi des séries, et de la destruction, sinon systématique, du moins efficiente, des films hors de rapport.
La connaissance, et le goût, du tragique permettent évidemment à Jean Grémillon de mesurer la force dramatique de cette opposition. D'autant qu'il paraît ne pas cesser de l'éprouver.

Car, si la liberté d'expression des auteurs de films évolue ainsi dans les limites que chacun peut apprécier à sa guise, – et on va jusqu'à comparer ces règlements de fabrication à la contrainte, la divine contrainte, sans quoi n'existe pas de création –, la liberté du consommateur n'est guère plus favorisée. Aucun choix systémique, aucun ordre logique, chronologique, alphabétique seulement, aucune distinction des genres, des époques, des écoles, voire des personnes, n'est seulement pensable, dans le mode de consommation actuellement seul, ou presque, en vigueur. Les ciné-clubs n'atteignent qu'une fraction relativement très limitée du public et leur programmation, comme ils disent, reproduit malgré eux les formes en vigueur dans le monde de la distribution : un programme y comporte nécessairement le grand film et le court-métrage, et la succession de ces programmes s'effectue sans ordre ni classement, par définition.
Il y a d'ailleurs plus grave encore.
Et, bien que président de la Cinémathèque française, Grémillon le sait plus pertinemment qu'aucun autre.
De toute son œuvre passée, celle de la période du muet, rien ne subsiste, sauf quelques photographies et le souvenir que certains de mes aînés peuvent encore en garder.
Le jeune violoniste du Ciné Max-Linder, revenu de son service militaire et qui quittait sa fosse d'orchestre pour écrire des sous-titres de documentaires, ne se souciait évidemment pas, en laissant archet et porte-plume pour la caméra qu'il maniait avec Georges Périnal, de la trace éventuelle que laisserait *La Cathédrale de Chartres*, son premier « court-métrage ».
On n'a jamais encore vu un auteur de films « écrire » pour la postérité. Le voudrait-il d'ailleurs...
Je n'arrive pas à en faire un argument qui me permettrait de supporter d'un cœur léger la disparition irrémédiable d'une *Thérèse*

Raquin, de Feyder, comme celle de *Tour au large* et de *Gardiens de phare*, de Grémillon[2].

Ce que j'en connais – le sujet, des fragments de musique, des photos, des articles – m'amène à me demander si les qualités de ces films n'étaient pas celles précisément qu'une opinion devenue courante attribue au cinéma italien d'aujourd'hui.

J'en demande pardon à Léon Moussinac et Georges Charensol qui en parlèrent si bien, et à tous ceux qui en gardent de vrais souvenirs. Pour moi, avec beaucoup d'hésitation et réduit à juger sans pièces, je retrouve dans l'histoire d'un thonier effectuant sa campagne de pêche, ou de trois personnages enclos dans une cage d'escalier de phare et condamnés à s'y déchirer, l'essentiel de la force dramatique de Grémillon, le goût de chercher et de faire éclater le tragique du moindre acte de la vie quotidienne.

Qu'on pense qu'il n'y ait point de hasard, comme dira le « destin » de Prévert, que tout est significatif, révélateur d'un état d'aliénation, de mystification, – et voilà la source même d'une action tragique qui se manifeste avec un incomparable bonheur au cinéma. Je ne pense pas que Grémillon ait jamais cherché dans un sujet autre chose que cette tragédie.

Il reste de *Maldone* une copie mutilée, dont le début, sur les canaux où circule la péniche d'Olivier Maldone, est composé d'images parmi les plus belles qu'ait jamais faites Georges Périnal. Un nouveau montage, fait par la firme productrice, a détruit la continuité du fil dramatique. Le jugement finit par se porter là où le réalisateur souhaitait précisément qu'il ne s'arrêtât pas, sur la beauté des images en soi.

Peut-être reste-t-il dans le blockhaus Pathé des fragments ou la totalité du négatif de *La Petite Lise* qui provoqua si grand scandale par sa cruauté, mais où se trouvent négatifs et copies des trois dernières bobines de *Gueule d'amour*, de la fête aragonaise de *La Dolorosa*, un des deux films espagnols de Grémillon dont Jean-Georges Auriol dit avoir encore en mémoire nombre d'images limpides ?

De douze années d'activité débordante, de 1926 à 1938, de vingt-quatre courts-métrages, huit grands films, dont quatre parlants, il

[2] Si *Thérèse Raquin* et *Tour au large* demeurent perdus, *La Cathédrale de Chartres* et *Gardiens de phare* sont désormais visibles, ainsi que *La Petite Lise, Gueule d'amour* et *La Dolorosa.*

ne reste d'un méchant montage. Quel Cuvier pourrait, avec cette vertèbre, reconstituer le squelette entier ?

Dix années encore, 1938-1948. Jean Grémillon fait quatre grands films successivement : *L'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Remorques* (1940), *Lumière d'été* (1943), *Le ciel est à vous* (1944) et un documentaire de métrage moyen, *Le 6 juin à l'aube*. Peu d'auteurs de films, à ce point de leur métier et de leur carrière, auront donc été si peu employés.

Il y a des choses qui ne s'oublient pas : une certaine vision du tragique quotidien est en réalité *intolérable* pour la machinerie sociale dans laquelle nous vivons. Encore *Lumière d'été* et son contraire *Le ciel est à vous* sont-ils tous deux des apologues. Non que Jean Grémillon soit, je pense, particulièrement attiré par la parabole ; le plus direct l'attire d'abord ; mais le plus direct des années 1940-1944 n'est pas forcément, au contraire, ce qui pouvait être montré. J'entends que cet argument peut passer pour puéril. Je reste pourtant persuadé que l'interprétation du *Ciel est à vous* peut être totalement modifiée. La presse entière, tous les chroniqueurs, Rebatet en tête, devaient entrer dans le jeu où Grémillon souhaitait qu'ils entrassent. Pourtant, dès la présentation du film, l'auteur disait en février 44, décrivant ses personnages :

« …Ils sont comme tout le monde. Ce ne sont pas des héros. Ils sont noyés dans la foule. Et dans ce fragment de leur vie que raconte *Le ciel est à vous*, il y a bien des apparences de mièvreries, d'hésitations, d'esprit étroit (comme dans toutes les vies) qui trois fois sur quatre risquent de l'emporter jusqu'au jour où, finalement, une grande chose est réalisée.

« Dans ce fragment de leur vie, il n'y a que de l'attendu, un peu de banal et beaucoup de lieux communs, avec toutefois, cet accent de simplicité et de dépouillement qui est le propre des petites gens. Tout s'enchaîne dans la vie de M. et Mme Gauthier avec une rigueur qui condamne le coup de théâtre et les passions exceptionnelles. Et pourtant quelque chose de grand arrive, de tellement grand et de tellement simple que leur histoire devient extraordinaire.

« La gloire en soi n'a pour eux aucune valeur. Ce qui les anime c'est un élan impétueux du cœur et l'aviation ne sera là qu'un pré-

texte : transfiguration de la réalité d'un milieu en une réalité supérieure.
« Ceux qui penseraient que ce film glorifie l'esprit d'aventure naissant au sein d'une honnête famille d'artisans se tromperaient tout autant que ceux qui, regardant vivre ce couple habile et laborieux, attendent, qu'au prix de tant de vertus providentielles, il reçoive la récompense méritée et s'élève du même coup dans la hiérarchie sociale, ce qui convient strictement à *Lumière d'été* et démontre l'unité profonde d'intention de ces deux films. »

« Le vrai métier de l'animal », dit Stendhal parlant de lui-même, « est d'écrire des romans ». Le vrai métier...
Le vrai métier de Grémillon est de faire des tragédies dans la forme « film ». L'opération « faire des films » se présente sous un aspect au moins complexe. *Le ciel est à vous* a été terminé dans les derniers jours de 1943. Depuis, Jean Grémillon n'a fait aucun film de long-métrage. *Le 6 juin à l'aube* n'est qu'un court-métrage qu'une matière spécialement riche, diverse et atrocement pathétique a porté jusqu'à une longueur de 1 600 mètres environ. *Le 6 juin à l'aube* est un *constat*, le même que dressait Goya dans *Les Désastres de la guerre*, établi dans la Normandie en ruines après les combats de l'été 1944 avec une vigueur que le documentaire ne tolère généralement pas. Le mode de récit, l'alternance de parties didactiques, démonstratives, explicatives et de séquences purement affectives, le rappel des thèmes exposés, la souplesse et le bonheur de l'intervention de la musique fait du *6 juin à l'aube* un exemple de lucidité et d'art dans l'agencement d'un récit. Reste enfin le document clé : le rapport tout simple du charpentier Le Guérinel qui, une fois dans sa vie, pour indiquer aux aviateurs alliés l'emplacement des batteries allemandes, fut observateur et guide d'un bombardier. Un homme est brusquement jeté dans un monde auquel il ne peut rien comprendre et, avec ses mots de tous les jours, raconte son histoire. Ce simple fait brut, systématiquement rapporté dans le style le plus nu, en tire plus de force tragique. Il n'est que de penser que la même situation dramatique se trouve dans *L'Espoir*.
Quelles que soient la perfection et la séduction de la forme du *6 juin à l'aube*, dont aucun distributeur n'a voulu et que quelques centaines de personnes seulement ont pu voir, il est clair que là ne

peut se borner l'occupation essentielle d'un grand réalisateur de films. Le propos de Grémillon était d'ailleurs limité : montrer l'atrocité de la condition de la Normandie. Le système de diffusion des films est tel que ce film, ce sujet, étaient *a priori* frappés *d'interdit*, quels que soient, par ailleurs, les succès flatteurs dont s'accompagna, comme d'une trop jolie aventure, la projection du film en Angleterre et aux États-Unis.

Bref, pour Grémillon, passé le moment du tournage (septembre-octobre 1944, juillet-août 1945), *Le 6 juin à l'aube* n'était que le petit sucre de la pénitence.

Depuis août 1945, Grémillon vit de projets. Non de projets chimériques, mais de vrais projets. Son système, sa méthode si l'on veut, est éventuellement de savoir tout faire, scénario, dialogue, musique et images, quitte à ne le faire point si le film doit y gagner, c'est-à-dire qu'en tout cas le scénario obtient bien davantage que son approbation. Préparer un film devient donc chercher le sujet.

Bilan : pour Pierre Gérin, producteur éclairé, préparation d'un sujet sur *La Commune de Paris*. Pour M. Schapira, producteur, et avec Charles Spaak, préparation du scénario, traitement et rédaction du *Massacre des innocents*. Pour André Paulvé et en collaboration avec Charles Spaak, préparation et rédaction d'un sujet sur la *Commedia dell'arte*. Pendant quatorze mois enfin, et c'est une savoureuse histoire, sur la demande du ministère de l'Éducation nationale, préparation de quatre versions successivement comprimées d'un scénario, puis dialogue, découpage et musique d'un film destiné à célébrer le centenaire de la Révolution de 1848, *Le Printemps de la liberté*, que le même ministère se décide à enterrer le 24 mai 1948, cent ans jour pour jour après l'arrestation de Blanqui, rue Montholon, n° 18.

Le Massacre des innocents (printemps 1946), c'est en réalité trois films, sur la condition d'être jeune environ 1936 (*sic*). Trois temps, la guerre d'Espagne et Munich, – la débâcle de 1940, la résistance et les camps de concentration –, accommodements de l'Apocalypse, dans les ruines de Saint-Lô. Trois films au lieu d'un ; mais pour le prix d'un tout petit d'aujourd'hui, on en faisait néanmoins trois grands.

Une histoire très simple, sans retournements de l'intrigue, se déroulait entre trois personnages : Gérard et Maria, les amants séparés et réunis et leur ami François. Ces destins obscurs prenaient

tout leur sens en étant mêlés à des événements considérables, pathétiques en eux-mêmes.
Le goût du choc affectif, de l'opposition brutale d'une situation et d'un décor, qui peuvent s'opposer par contraste, à la manière de l'accident en costumes de bal de *Lumière d'été*, du massacre de la Saint-Barthélemy où s'égarent les comédiens italiens de la *Commedia dell'arte*, ou se renforcer et se redoubler, comme la séparation de Gérard et de Maria dans la débâcle espagnole du *Massacre des innocents*. Tout se passe comme si le film était pour Grémillon le principal moyen de manifester une dialectique.
Personne jamais ne verra le film de Gérard, de Maria et de François. Personne jamais ne verra le film qui aurait été son vrai film libre : le film où l'incompatibilité des exigences réciproques, qui est le propre des vraies grandes histoires d'amour, choisissait pour se manifester un col du Perthus encombré de milliers de réfugiés, ou la foule délirante accueillant M. Daladier, retour de Munich.
Cette coïncidence parfaite des destins personnels et du déterminisme des événements – en sorte que tout à la fois les personnes sont libres, statistiquement, et les événements nécessaires –, devait conduire Jean Grémillon à cette démonstration de la légitimité artistique totale du film historique bien compris qu'est *Le Printemps de la liberté*.
Le problème se définissait ainsi : nécessité de mêler à une action dramatique des personnages qui puissent séduire et transporter le spectateur, tout en respectant les rapports historiques réels qui peuvent exister entre des individus apparemment libres et des événements qui se développent au-dessus et en dehors d'eux, mais les déterminent pourtant avec la plus grande rigueur. Problème que se pose un romancier qui souhaite combiner la liberté de ses personnages (faute de quoi, il n'y a qu'un schéma) avec la détermination des événements selon leur ordre économique et social profond (faute de quoi il n'y a qu'une anecdote). Problème que Dos Passos résoud par une sorte de déterminisme statistique et Martin du Gard par l'impuissance tragique des siens à modifier le cours d'événements qui les détruisent.
Le plus clair, je veux dire le plus filmographiquement concret de tout ceci, est que cette mécanique aimable qui produit encore quelques films par an a réduit Jean Grémillon au rôle de scénariste, et de scénariste pas joué. Denis Marion dit un jour : « Du fait

que le marteau-pilon peut *aussi* enfoncer un bouchon dans un goulot de bouteille, il ne s'ensuit pas forcément que la fonction essentielle du marteau-pilon soit de boucher les bouteilles. »
Je ne veux pas dire, et je ne pense pas que Jean Grémillon le dirait non plus, que le travail de scénariste soit négligeable ou secondaire. Simplement, dialogué, préparé, découpé, les maquettes de décors établies, le plan de travail fait, le film n'est encore rien. Il lui manque... sa forme. La responsabilité précise de cette forme revient au réalisateur. Un film sur le papier, c'est-à-dire objectivement, rien, devient un film ; il naît. Ceci pour la fausse querelle : qui est l'auteur d'un film ?

Et voici que par une démarche qui a l'air d'être contraire et que je trouve en fait complémentaire, Jean Grémillon établit que l'essentiel du travail d'auteur de film est l'action tragique.
Autrement dit, il ne se présente pas pour Grémillon deux problèmes séparés, l'établissement d'une *ligne dramatique* et la *transcription plastique*, mais un seul et même problème : celui de la poursuite d'une action, dont les deux termes sont dans un rapport nécessaire. À un état du contenu correspond nécessairement une forme, qui risque de trouver dans la négation de sa propre perfection en soi sa plus grande chance. C'est ainsi que Louis Page, contraint de renoncer à toutes les facilités de l'expression plastique pour appliquer dans *Le ciel est à vous* la technique de la prise de vues d'actualité, démontrait bien plus qu'il n'infirmait sa qualité d'opérateur imagier puisqu'il l'avait mise entièrement au service de l'action dramatique.
Cela ne signifie pas le moins du monde que, pour Grémillon, les problèmes de la forme n'existent pas. La forme musicale, par exemple, sollicite son attention d'une manière tout à fait évidente. Dans le n° 1 de la nouvelle série de *La Revue du Cinéma*, Pierre Schaeffer a montré quel cahier des charges Grémillon imposait à son musicien. Aucune image ne se présente séparée de sa correspondance sonore nécessaire. La combinaison du son, du bruit et de l'image lui paraît capitale dans l'articulation même du récit et l'on n'en finirait pas de citer des exemples de raccords sonores dans son œuvre.
On l'a même vu s'avancer à deux ou trois reprises jusque dans un *cas limite*. Il a composé lui-même la musique qui accompagnait *Tour au large*, son premier grand film, comme celle du *6 juin à*

l'aube, son dernier. Bien plus, je l'ai vu mener de front pour *Le Printemps de la liberté* le découpage, le dialogue et la musique ; ce qui, *pour ce sujet précis*, lui paraissait une opération absolument obligatoire s'il voulait atteindre le pathétique particulier, à la limite même de l'Eugène Sue, qu'il souhaitait trouver.
La plastique seule pose aussi des problèmes précis. Les lois de la mise en pages d'une image à deux, trois, quatre et cinq personnages, des plans d'ensemble, etc. lui semblent aussi rigoureuses que les lois de la composition musicale, encore que plus cachées. L'étude des modes d'application du nombre d'or l'occupe beaucoup. Je l'ai vu, pourtant, mesurer le péril de l'académisme, – qui surgit en même temps que *l'indifférence relative du moment*. « Savoir renoncer à la perfection de l'instant pour la retrouver dans le mouvement. » Il se trouve que cette règle est celle que Gide attribue au classicisme : « C'est en devenant banal qu'on s'affirme le plus durablement. »
On verra un Giuseppe De Santis, dans sa *Chasse tragique*, poussant si loin cette préoccupation qu'il retrouve obligatoirement, par excès, l'outrance romantique même qu'il désirait fuir. *Le ciel est à vous* est, pour moi, l'exemple cinématographique le plus convaincant de la richesse, qui est donnée par *surcroît* à celui qui y avait d'abord renoncé.

André Bazin, dans sa remarquable étude sur *Le jour se lève* publiée par *Doc 48*[3], écrit que « le réalisme de Grémillon est beaucoup moins lyrique que celui de Carné » mais il ajoute : « aussi bien, l'importance accordée au décor est-elle beaucoup moindre ». Je ne suis pas exactement de l'avis de Bazin. Le décor de Carné est bien certainement pris pour objet d'une grande description, lyrique bien sûr, mais il existe en tant qu'objet isolé. Grémillon ne conçoit le décor que solidaire avec la marche de l'action. C'est bien la première fois que Bazin reste à la surface d'un problème. Le décor n'est pas moins important, quoiqu'il ne soit pas l'objet *exclusif* de l'attention.
Je pense, en particulier, à une scène de *Remorques*. Non pas à celle de la plage, une des plus belles que Jacques Prévert ait écrites, et où le décor extérieur de la plage joue un rôle si décisif

---

[3] Revue de l'association Peuple et culture.

que la thèse devient trop facile à plaider (pourquoi pas, alors, la scène du barrage dans *Lumière d'été* !) Je pense à cette scène du balcon de la maison de Brest, dans *Remorques*, entre la cage à serins et la glycine : Jean Gabin et Madeleine Renaud se déchirent avec une violence et une cruauté dont on trouve bien peu d'équivalents. Deux grands acteurs, une grande scène, qu'on dirait toute au texte, qu'on pourrait se contenter d'entendre, tant elle est au comble de la virtuosité verbale, et où, contre Bazin et contre la vraisemblance, c'est précisément le décor, ou le choc du décor et de la situation, qui fait le force principale de la scène.
S'il n'y avait qu'un exemple... – mais l'irruption des accidentés en travestis Paul Bernard-Des Grieux, Madeleine Renaud-Manon, Pierre Brasseur-Hamlet, et Lévesque-Guillaume Tell, dans le chantier du barrage de *Lumière d'été*, les moutons et les orphelins du *Ciel est à vous*, ou ce qu'aurait été la fin de la *Commedia dell'arte* : la première représentation des comédiens italiens à la cour, le soir de la Saint-Barthélemy –, ne manifestent pas le moins du monde un quelconque goût de l'insolite mais bien un sens tragique parfaitement au point.

Si j'essayais maintenant d'exprimer ce qu'est le réalisme cinématographique de Jean Grémillon, comme André Bazin le fait pour Carné ou Renoir, je dirais : « le réalisme cinématographique selon Jean Grémillon n'est pas l'analyse systématique d'un décor extérieur, fût-il solidement correct, mais la découverte du tragique quotidien », mais je n'ai pas le goût pour la parodie.
Il se trouve tout simplement que de la façon dont Gide découvrait les vertus *romanesques* du *fait-divers*, Grémillon sait faire apparaître le tragique au sein des destinées dites paisibles. C'est qu'aucun fait ne vaut pour lui isolément, mais s'insère dans une réalité plus vaste que Grémillon entend saisir. La responsabilité de l'auteur de films est écrasante. Il fournit à des millions d'hommes, qui n'en ont même pas conscience, non seulement la seule forme d'art qu'ils pratiquent régulièrement mais encore leur principal moyen de connaissance et d'information ; il présente son propre jugement, sa propre vision des choses, comme la vérité évidente. Il n'y a pas à s'étonner de l'empiètement des propagandes et des mystifications les plus diverses, qui vont de la propagande par omission des sujets brûlants à l'administration d'un érotisme de

stupeur compensant le bromure qu'on disait distribué aux militaires. Sade fait dire au tyran Saint-Fond : « Il est de la politique de ceux qui mènent un gouvernement d'entretenir dans les citoyens le plus extrême degré de corruption ; tant que le sujet s'affaiblit dans les délices de la débauche, il ne sent pas le poids de ses fers. » Le cinéma se transforme ainsi en instrument essentiel du maintien de l'ordre.

Les auteurs de films peuvent accepter ou refuser cet emploi de leurs films. Un critique anglais lançait l'expression « le nouveau pessimisme français » pour caractériser les refus de se laisser faire. Je tiens la querelle du *film noir* pour une fausse querelle. Je ne crois pas que Jean Grémillon accepte de se laisser définir par une épithète de ce genre.

Le travail de démystification d'hommes écrasés par des formes variées d'esclavage et de servitudes plus ou consciemment acceptées, peut bien revêtir parfois le don de la cruauté pure et simple. Il s'agit de décaper une telle gangue de confort dans l'atroce que la dose n'est même pas assez forte (quelquefois) pour que l'atroce ne soit pas subi et accepté.

Claude Mauriac parlait du « sens social » de Grémillon. Comment faut-il l'entendre ? Et où a-t-on moins vu d'exposés dogmatiques, théoriques, universels, que dans son œuvre où tout semble axé sur la singularité précieuse des êtres mis en scène. Et pourtant, c'est presque une expression du langage commun. Comme celui qui voulait sauver sa vie et qui pour cela la perdait, tandis que celui qui n'avait pas premièrement cherché son salut le trouvait, Jean Grémillon n'a pas voulu s'évader de son temps pour lui survivre et ainsi périr dans le Parnasse, mais il souhaite donner de son temps, des problèmes, des conflits et des hommes de son temps, un reflet valable.

« C'est un leurre, dit-il, que de fuir la réalité ambiante ou renverser le sablier pour se donner l'illusion que le temps lui aussi se renverse.

« *Comprendre et faire voir* les rapports sociaux réels de son temps, mettre à nu les contradictions internes des régimes imposés ou subis, voici une plate-forme de départ pour ceux qui demain devront porter témoignage d'un temps dont la maturité est proche. Il y a une réalité, une actualité qui nous cernent et qui exigent de nous le plus efficace. »

Des confitures pour un gendarme.
Remarques sur le dandysme et l'exercice du cinéma

Cahiers du cinéma, n° 2, mai 1951

Les augures ne pouvaient pas se croiser dans la rue sans sourire. Les gens de cinéma ont rarement de l'humour. Sans doute l'affirmation, contre l'évidence, que le cinéma était une sorte de manifestation du génie créateur de l'artiste a-t-elle été un moment la marque d'un esprit indépendant. Il faut bien constater pourtant qu'il en est sorti une confusion regrettable entre les possibilités d'expression du cinéma et les conditions de sa fabrication. L'idée qu'il suffit d'avoir l'inspiration d'un film pour qu'il en devienne un est une fine plaisanterie.

Répéter que le cinéma est fonction d'une commande économique et sociale est peut-être un truisme, l'avantage d'une vision plus claire des choses n'en découle pas moins. L'opinion que se font du goût du public les aruspices de la distribution est de toute évidence un moteur autrement plus puissant que les considérations sur les écoles ou les styles, dans le processus de création.

Le fait qu'aucun réalisateur n'ait pensé jusqu'à maintenant à distraire cette part minime de ses gains qu'aurait représentée la production, pour lui seul, de cinq ou dix minutes de film, fut-il pornographique, donne terriblement à réfléchir. Je sais bien que ceux d'entre eux qui n'utilisent pas leurs revenus à se fabriquer un personnage, s'en servent pour se consoler dans la pêche à la ligne, les femmes, la boisson ou les voyages au long cours de leur condition de mercenaires. Je sais aussi que le mythe du cinéma sans argent est une provocation. Que le cinéma d'amateur est d'ailleurs bien fait pour en fournir la preuve, et que la fin dernière du cinéma n'est pas de jouer à la sauvette dans les faubourgs.

Le seul problème qui se pose est celui de l'acquisition des moyens, et les contraintes qui en découlent n'ont rien à voir avec la contrainte imposée par les règles de la fugue ou de l'alexandrin.

En dehors de quelques cas rarissimes de mécénat ou de ruse, l'auteur éventuel d'un film doit nécessairement s'insérer dans un système de production qui poursuit des fins tout à fait différentes des siennes. Le choix des sujets et le choix des moyens ne lui appartiennent pour ainsi dire jamais. Il n'est pas ligoté pour autant. Une petite marge de liberté lui reste, s'il est parfaitement conscient de cet état de fait.

Je ne parle naturellement pas de ceux qui acceptent à la fois la structure de la société que nous subissons, et la structure du système de production des films actuellement en vigueur. Dans le meilleur des cas, leur virtuosité naturelle, et ce qu'on est convenu de nommer leurs qualités techniques trouveront à se manifester dans un optimisme bon enfant, hygiénique et distrayant, accroissant encore, si possible, la confusion qui entoure ces problèmes.

La pire des conventions deviendra une fine observation des mœurs du petit peuple de Paris, par exemple, et on discutera gravement du souci de réalisme qui présidait à telles représentations lénifiantes d'un couple d'ouvriers.

Il est à peu près certain qu'aucun accord sur le fond d'un sujet n'est possible entre l'auteur et l'appareil producteur sans de graves concessions de l'auteur sur la signification même de ce qu'il veut dire, s'il choisit la voie de l'expression directe. Imagine-t-on par exemple qu'un film sur les méthodes employées par la police soit actuellement possible, sans que le sujet ne devienne, d'une façon ou d'une autre, l'apologie de ces méthodes mêmes ? C'est l'honneur des quelques réalisateurs des films « noirs » américains, comme *Le Faucon maltais*[1], *Murder my Sweet*[2], ou *Asphalt jungle*[3] d'avoir osé transformer le détective génial marchant à la *déduction* en bête de proie, vivant du chantage, de la filature, de la délation et de la brutalité. Encore s'agissait-il presque à chaque fois d'adapter un roman à succès, en se dissimulant derrière ce succès même. La réaction s'est d'ailleurs produite d'elle-même. Cette série est à peu près close depuis un temps. Le policier est encore brutal, mais maintenant, à la maison, il est bon père de famille : dans *Naked City*[4] sa bonne épouse lui accroche elle-

[1] *The Maltese Falcon*, de John Huston, 1941.
[2] *Murder my Sweet* (*Adieu ma Belle)*, d'Edward Dmytryk, 1944.
[3] *The Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*), de John Huston, 1950.
[4] *The Naked City*, de Jules Dassin, 1948.

même son révolver sous l'aisselle avant qu'il n'aille au travail, tuer du voleur.
De la même façon, il est clair qu'aucun sujet un peu brûlant, donc un peu important, de la vie contemporaine ne peut être abordé de front sans les mêmes concessions. Les meilleures intentions risquent de se retourner contre un auteur peu circonspect. La condition du prolétariat dans la société française est, par exemple, et à coup sûr, l'occasion de cent films étonnants. Sur un point limité, celui du chômage, et de l'ascension hiérarchique, Dmytryk a pu faire ainsi un film très dur, et pourtant romantique, sur la vie des maçons italiens émigrés en Amérique[5]. J'imagine que l'exotisme du sujet a servi à faire passer la marchandise. L'habileté extrême de Dmytryk a été surtout de ne rien vouloir démontrer et de s'en tenir pour son scénario au constat pur et simple. Réciproquement, un film français consacré à la vie des mineurs, faute à son auteur d'avoir refusé cette optique et de n'avoir su, ou voulu se limiter, aboutit au renversement complet des intentions, à coup sûr courageuses et sincères qui présidèrent à sa fabrication. On sait depuis longtemps que la seule bonne volonté ne sert le plus souvent de rien. L'idée des auteurs de ce film, qu'ils allaient faire une œuvre *saine*, rencontra une audience d'autant plus compréhensive que chacun peut s'accommoder en toute honnêteté de la thèse que la vie des mineurs, après tout, n'est pas une chose si affreuse. Mais voyez où conduit l'horreur d'une prétendue morbidité : à dire le contraire de ce qu'on voulait dire – au moins faut-il l'espérer. Parti avec l'envie de peindre la condition du mineur, on n'arrive pas si loin de l'« engagez-vous, rengagez-vous dans l'armée coloniale » qui orne les gendarmeries. Les ingénieurs ont un cœur d'or, des pères du régiment, quoi, et bébé fera du charbon comme papa[6].
Cette aquarelle édifiante fut malgré tout refusée, raide comme balle, par les distributeurs, ce qui montre qu'un compromis hors de propos ne paye pas.
Le dandysme peut se définir comme le refus de toute mystification subie. On voit de reste qu'en matière de confection des films, jouer le jeu des maîtres effectifs du système aboutit à s'aligner sur leurs positions : toute conclusion optimiste, par exemple, légitime

---

[5] *Give Us this Day* (*Donnez-nous aujourd'hui*), 1949.
[6] Il s'agit du film de Louis Daquin, *Le Point du jour* (1949) avec Jean Desailly, René Lefèvre, Michel Piccoli, Loleh Bellon.

l'état actuel du monde et participe plus ou moins de la mécanique à consoler et à rassurer qu'est devenu le cinéma. Le refus de se faire le complice de cette mécanique, le refus du principe de la bonne soirée qui en est le moteur principal pourrait bien être une sorte de dandysme, et même, la forme contemporaine du dandysme. L'auteur de films qui pense que, dans le système actuel de production, il est possible de *s'exprimer* non seulement s'illusionne lui-même grandement, mais, si pures que soient ses intentions, défend et protège les mystifications que le cinéma distribue généreusement à ses spectateurs.

De toute évidence il est impossible de faire sur l'armée ou l'empire colonial le film qu'on aimerait. Il est même impossible de faire en France un film qui serait au régime électoral et parlementaire français ce qu'était au régime américain *Mr. Smith Goes to Washington*[7], et qui présentait pourtant cette conclusion rassurante que si les méchants sont puissants, c'est une exception, puisque les bons triomphent. Notre bon petit système national en est à un point de timidité, d'aveuglement, et de contrainte policière dissimulée, que nous ne pouvons même pas envisager sur l'empire colonial français, par exemple, le Maroc de nos aïeux, le Madagascar de nos oncles des colonies, des films aussi sournoisement racistes que *Pinky*[8] et autres. Hors de l'apologie pure et simple, aucune possibilité *d'exprimer* quoi que ce soit.

Ce qui est ainsi vrai pour notre régime politique, pour l'empire, de façon très évidente, l'est pratiquement dans tous les domaines. Il y a en France, chaque année, autant d'avortements que de naissances. Il est très clairement impossible de faire de ce problème le sujet d'un film – et même d'un film conformiste. Le régime pénitentiaire français, dont les titres de gloire sont les grandes *centrales* de Poissy, de Fontevrault, etc., qui peut penser un instant qu'on peut en dire seulement ce que disait *Big House*[9] de Sing-Sing, sans même parler des cent films américains, à commencer par *Sullivan's Travel*[10] qui jetaient une lueur inquiétante et souvent involontaire, sur le système répressif du monde civilisé, occidental et chrétien.

---

[7] *Mr. Smith Goes to Washington* (*M. Smith au Sénat*), de Frank Capra, 1939.
[8] *Pinky* (*L'Héritage de la chair*), d'Elia Kazan, 1949.
[9] *The Big House*, de George W. Hill, 1930.
[10] *Sullivan's Travel* (*Les Voyages de Sullivan*), de Preston Sturges, 1941.

La démonstration me semble si aisée, que j'hésite à poursuivre cette énumération. Pratiquement la barrière infranchissable d'une censure de fait se met au travers de toute tentative d'expression directe des problèmes de la vie contemporaine ; peut-être pensera-t-on que j'exagère. Je le voudrais bien. Le système de production des films actuellement est tel, que comme dernier exemple, je laisse aller mon imagination à esquisser les réactions des distributeurs de films devant le projet modeste, de porter au cinéma le naïf, bucolique, étonnamment célèbre dans les provinces, et d'ailleurs ridicule, roman de Zola : *La Faute de l'Abbé Mouret* : Cote morale n° 5 de l'office catholique, interdit aux mineurs, etc. À dessein n'ai-je pas parlé du merveilleux roman de Georges Bataille, *L'Abbé C.*, sorte de contrepied laïque, érotique et génial du *Curé de campagne*.
Quelques professionnels du cinéma sont aujourd'hui obsédés, avec un étonnant puritanisme sectaire, par la conception d'un *sain optimisme cinématographique* qui se retourne hélas, à mon sens, précisément contre les thèses mêmes qu'ils prétendent défendre. Nous voici en pleine myopie intellectuelle. Un bizarre réflexe conditionné conduit à fourrer dans le même sac du *morbide* pêle-mêle toutes les manifestations de la violence. L'ensemble de leur raisonnement repose visiblement sur cette idée, d'une naïveté charmante, mais inattendue, qu'il y a malgré tout une espèce de liberté dans le choix des sujets. Il est vrai qu'on a la liberté de choisir Fernandel, Bourvil, ou le joyeux petit peuple de Paris, pas méchant, fort en gueule, et si plaisant.
Dans ces conditions, la parabole est une arme de guerre, quand elle s'emploie à lever les tabous en vigueur, ou à détruire les illusions conventionnelles sur la légitimité ou la pérennité du monde tel que nous le connaissons.
Ainsi, *La Dame de Shanghaï*[11]*, Monsieur Verdoux*[12] et *Noblesse oblige*[13] sont à la fois les meilleurs exemples d'emploi de la parabole et les films les plus significativement *offensifs* de ces dernières années. Le recours à l'humour anglais a permis aux gens qui se sentaient visés d'escamoter en partie les coups qui leur étaient portés.

---

[11] *The Lady from Shanghaï*, d'Orson Welles, 1947.
[12] Réal. : Charles Chaplin, 1947.
[13] *Kind Hearts and Coronets*, de Robert Hamer, 1949.

Il est certain que ces films ont été aidés par une tradition littéraire anglaise extrêmement vivace : Swift et Samuel Butler sont au moins en affinité avec eux. La *modeste opposition* ou le tract qui invite à la colonisation *d'Erewhon*[14] selon les méthodes employées aux Indes par exemple, ou dans nos propres colonies, expliquent, et rendent acceptables pour le public la *comédie de meurtres* de Chaplin, ou le traité de l'ascension sociale par l'homicide raisonné de Robert Hamer. Il ne s'agit pas pour autant d'une plaisanterie, ou d'un quelconque humour macabre. La technique du cabaret *Le Néant* où des fêtards de province boivent des limonades dans de faux crânes en céramique est un peu autre chose. Les réactions violentes ou hypocritement amusées qui ont suivi ces trois films sont à cet égard bien révélatrices.

La Dame de Shanghaï est sans doute bien la juxtaposition dans un même film d'une intrigue policière et de sa propre parodie glacée ; les traîtres viennent ricaner grossièrement au premier plan, avec juste un peu trop de conviction. C'est aussi le plus violent soufflet lancé à la femelle type de la mythologie cinématographique américaine. On a déjà parlé cinquante fois de la grandeur de la dernière séquence. Quand les héros ne peuvent pas s'épouser, ils meurent avec délices dans les bras l'un de l'autre ; on a le choix entre une fin heureuse et une fin audacieuse. Que Mike le marin laisse crever la vamp dans une solitude abjecte est déjà contraire à toutes les règles du jeu. On peut admirer qu'Orson Welles ait pu, précisément en raison de l'incroyable stupidité et l'invraisemblable confusion de l'intrigue, inverser à ce point les valeurs ordinairement illustrées par le film policier traditionnel. Mais John Huston ou Dmytryk ont aussi inversé ces valeurs. La valeur poétique de *La Dame de Shanghaï*, qui l'élève, à mon sens, infiniment au-dessus des films *criminels noirs*, est due à la parabole du combat de requins, qui donne soudain un sens à ce film écartelé. L'emploi de cette parabole élargit la signification du film, et en fait tout autre chose. La mer couverte du sang des requins qui s'entre-égorgent ne donne pas seulement son sens profond au film lui-même. Elle est encore, et de la seule manière impassible et glacée qui peut justifier ce mot épouvantable, un témoignage de Welles sur son temps.

---

[14] Roman utopique de Samuel Butler, publié en 1872.

Gide seul, à ma connaissance, a examiné les prolongements esthétiques du célèbre *celui qui veut sauver sa vie la perdra*. Son application aux circonstances présentes de la fabrication et de la circulation des films est bien curieuse : puisqu'il n'est pas possible de *témoigner* sur les points réellement essentiels de la vie contemporaine, celui qui veut le faire malgré tout perd sa mise – et de la manière la plus inattendue, un film policier confus et bâclé, inachevé, et baroque, en dit plus long que des kilomètres de cantiques travaillons mes frères car c'est l'heure.

L'inconvénient principal de l'article écrit par André Bazin sur *Monsieur Verdoux* dans *La Revue du cinéma* est d'être bien trop complet[15]. Au moins fait-il du film, le plus important, sans doute de Chaplin, une part équitable. Mais il décourage la réflexion ; du moins celle des partisans, en fait peu nombreux, de l'œuvre la plus mystérieuse, et la plus riche peut-être de tout le cinéma.

L'école du dimanche a beaucoup fait pour déconsidérer la parabole. On y passe son temps à traduire en langage clair, c'est-à-dire à désintégrer, le lys des champs ou le chas de l'aiguille. Les clameurs des critiques brevetés, et les réserves de Bazin sur le fond même, sur la signification profonde, de *Monsieur Verdoux* participent de cette version latine pour catéchumènes. Il paraît que le contenu social du film, traduit en clair, est puéril, qu'on savait déjà tout ça, quoi, que la société n'était pas bien faite, et que le crime et l'industrie sont finalement en symbiose. Même, les idées de M. Chaplin seraient plutôt une gêne pour la verve comique de Charlot.

Il me semble qu'une entreprise de traduction similaire de la *Colonie pénitentiaire* ou du *Terrier* aurait toutes les chances de laisser filer l'essentiel de la pensée de Kafka sur le système pénitentiaire ou sur l'angoisse. L'importance énorme de *Monsieur Verdoux* vient précisément de la comparaison qu'on en peut faire avec le monde de Kafka ou de Swift : un vieux routier de la critique avait trouvé comme reproche principal que le Paris de *Verdoux* ne ressemble pas du tout au vrai. Comme si Verdoux se promenait ailleurs qu'à Lilliput, ou Erewhon.

---

15 *La Revue du cinéma,* n° 9, janvier 1948, p.3 ; repris dans André Bazin, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

Noblesse oblige n'a pas eu beaucoup plus de chance. Un sujet, en somme fort voisin de celui de Verdoux, et une merveilleuse élégance de forme ont permis le développement de l'équivoque. Comme c'était drôle. Et le film a été écrasé sous son propre succès de comique. Le fait qu'on ait jamais vu traiter dans un film français nos braves petits officiers de chasseurs à pied comme cet Anglais traitait les amiraux britanniques, qui en sont l'équivalent au firmament militaire – ni qu'aucun curé n'ait jamais, heureusement, subi chez nous quoi que ce soit qui approche de la scène du sermon, ou de celle du missionnaire –, aurait dû donner à penser que cet humour n'était ni si macabre, ni si humoristique ou désopilant. En fait, il s'agit bien, comme dans le cas de *Verdoux*, d'une des plus cruelles et violentes attaques qu'ait eu à subir la légitimité du cadre social dans lequel nous vivons, car c'est cette légitimité même qui est mise en question. Les films réputés sociaux, des *Raisins de la colère*[16] ou assimilés sont contraints, en fonction de la structure de l'appareil producteur, à dépeindre l'exceptionnel, même atroce, et à justifier par-là implicitement, ce qui ne l'est pas, exceptionnel, comme les vertus populaires, nationales ou domestiques. Ni Ford, ni Capra, ni même un Sturges, beaucoup plus fallacieux, n'ont mis en cause la Société où ils vivent, seulement ses écarts ou ses excès. L'excellent article de Michèle Vian, dans *Les Temps modernes*[17], sur *Intruder in the Dust*[18], a mis en lumière, de la même façon, ce que suppose de racisme implicite la démarche la plus innocemment apaisante et réformiste, quand elle ne s'attaque qu'aux manifestations de surface de la gangrène profonde du racisme.

Bref, il semble que dans une époque comme la nôtre, une des plus accablées de tyrannies, de mystifications, de tabous et d'impératifs sociaux, aucune volonté d'expression directe de cette réalité sociale au cinéma ne soit possible sans que ne se retourne contre ses auteurs la meilleure intention.

Dit autrement, il semble que les porteurs de message ne puissent que s'inscrire dans le périmètre défensif de la Société qu'ils voulaient attaquer ou accuser.

---

[16] *The Grapes of Wrath*, de John Ford, 1940.

[17] Michèle Vian, « La ségrégation sans larmes », *Les Temps modernes,* n° 63, janvier 1951, pp.1308-14.

[18] *Intruder in the Dust* (*L'intrus*), de Clarence Brown, 1949.

Le meilleur exemple de cette démarche de gribouille serait la vague d'optimisme qui soulève, faiblement, il faut le dire, quelques cinéastes naïfs, dans la gentillesse, l'espoir et la vertu.
Réciproquement, ceux qui ne prétendaient en aucune façon livrer de message ont par une étrange coïncidence, ébranlé le plus violemment les fondements de l'édifice social qu'ils se moquaient bien de défendre ou non, mais qu'ils ont décrit tel qu'ils l'éprouvaient.
Le *Faire sans croire* de Valéry, et ses discours à l'Académie ne sont que l'application à une carrière sociale du même point de vue. Valéry traite la réussite sociale et la carrière des lettres comme Verdoux son commerce et Louis Mazzini[19] sa noble parenté. En ceci ces personnages sont la forme contemporaine du mépris et de la lucidité dandystes devant les phénomènes sociaux, sentimentaux et autres.
Ni Welles, ni Chaplin, ni Robert Hamer ne sont plus libres dans leur temps que Swift dans l'Angleterre géorgienne, ou Butler dans la victorienne. Il est sans doute possible que la démarche parabolique ne soit pas la seule à ne pas être entachée d'hypocrisie ou d'aveuglement, en littérature – bien que le *chiendent* ou le *Saint-Glinglin* de Raymond Queneau, par exemple, me paraissent bien en avance sur les imprécations lyriques des prophètes de tous les bords.
Mais en matière de cinéma, où le poids de la contrainte économique et sociale écrase toute velléité d'attaque un peu sérieuse contre les tabous en vigueur, cette même démarche parabolique est la seule à ne pas faire de concessions sur l'essentiel à l'appareil producteur, à se préserver de l'optimisme d'une Société de droit divin.
Je ne veux ni dire, ni penser, que ce soit la seule démarche possible. Je manque tout à fait de goût et de compétence pour la prophétie ou la pensée profonde. Je trouve seulement dérangeant le tumulte fait autour des quelques *Antoine et Antoinette*[20] des sai-

[19] Personnage principal de *Kind Hearts and Coronets*, interprété par Dennis Price.
[20] Réal. : Jacques Becker, 1947, avec Roger Pigaut, Claire Mattéi, Noël Roquevert.

sons passées, ou d'invraisemblables mascarades comme le dernier Duvivier[21].

J'aime que ce soit précisément Friedrich Engels qui définisse de cette façon la fonction du romancier qui remplit parfaitement sa tâche, quand, par une peinture fidèle des rapports sociaux réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il n'indique pas directement de solution, même s'il ne prend pas ostensiblement parti.

[21] *Sous le ciel de Paris*, 1952, de Julien Duvivier, avec Brigitte Auber, Daniel Ivernel.

Une fonction de constat. Notes sur l'œuvre de Buñuel

Cahiers du cinéma, n° 7, décembre 1951

Le mythe de la réussite sociale a le cuir très solide. Dans le feu de la campagne électorale anglaise, un vieil alcoolique, homme d'État connu, commit l'imprudence de comparer la théorie darwinienne de la survie des plus aptes à l'état des comptes en banque et au niveau social. Sa parabole de l'échelle sociale fit bien rire ses adversaires : il y avait longtemps que les gens respectables installés à l'échelon supérieur n'avaient osé aussi ingénument lier la réussite sociale au mérite et aux capacités. Ce fut donc un gros succès de rire ; et une défaite politique des rieurs.

Symétriquement, de nombreuses carrières, spécialement littéraires, sont nées sous le signe de la négation véhémente de la légitimité des carrières. Tout ceci n'est qu'un numéro parmi d'autres, dans le cirque social, la matière de réjouissantes et inépuisables plaisanteries pour les amateurs d'ironie amère.

La réflexion austère et profonde n'est pas mon fort. Rien ne me dispose aux aperçus sur le monde, l'avenir et la société. Mais la présentation à Paris du récent film de Luis Buñuel *Los Olvidados*[1], dix-huit ans après le tournage de *Las Hurdes*[2], place brusquement sous les yeux cet irritant faux problème des carrières. L'œuvre de Buñuel est une éclatante non-carrière. L'honnêteté, la continuité de sa virulence s'étale sur une période qui a vu s'atténuer, se modifier ou changer de sens toutes les virulences. Elle résiste, en franchissant une immense période de silence, à toutes les pressions de l'auto-défense de la société bourgeoise. Je ne vois rien de com-

---

[1] *Los Olvidados,* 1950. Scén et dial. : Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Julio Alejandro, Juan Larrea, José de Jesús Aceves, Max Aub, Pedro de Urdimalas. Int. : Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Efraín Arauz, Francisco Jambrina, Angel Merino.

[2] *Las Hurdes* (*Terre sans pain*), 1933. Scén. : Luis Buñuel, d'après l'ouvrage de Maurice Legendre.

parable dans tout le cinéma : il ne faudrait pas me forcer beaucoup pour y ajouter une certaine forme d'expression littéraire. Je ne parle naturellement pas de Monsieur S. Dali.

La lecture des quelques lignes consacrées à Luis Buñuel par les traités d'histoire du cinéma est instructive. Avant-gardisme, hermétisme, érotisme, dit l'un. Perte de contact avec la réalité et application au cinéma des tics du surréalisme, sans influence sur le langage cinématographique, dit un second. Beaucoup de bruit autour d'une provocation, dit le troisième. Le plus aimable pour Buñuel, un quatrième, admire *Las Hurdes* mais tient le *Chien andalou*[3] et *L'Âge d'or*[4] pour la transposition au cinéma de l'écriture automatique, et sans hésiter y voit un recours à « l'absurde » et à « l'insolite ». C'est écrit en toutes lettres. Je n'irai pas discuter de « l'absurdité » du « cadavre exquis ». Ce n'est pas mon affaire. Et pas davantage du contresens sur le mot absurde. Ces histoires du cinéma sont massives. Quatre volumes, d'environ mille pages chacun. En tout soixante lignes sur Buñuel, dont voici le bilan. Le seul des quatre compères qui manifeste une supériorité bienveillante pour l'œuvre de Buñuel conclut en y voyant « un grand cri de rage impuissante ». Entendez bien que je ne me sens pas, – et à quel titre ? – la vocation de redresseur de torts. Qu'aux prochains concours d'entrée des écoles de cinéma, de jeunes lycéens récitent ou non ces couplets, ne m'importe pas, ni, j'imagine, à personne. Au-delà de ces cabrioles, l'œuvre de Buñuel, par un détour mexicain, revient au premier plan de l'actualité. Elle apparaît en pleine lumière. À quinze jours de la feuille où j'écris ces mots, entre l'avenue de l'Opéra et l'avenue de Messine, elle est là, bien au complet. On peut en parler sans avoir l'air du gardien d'un musée privé.
« Je saisis l'occasion qui m'est offerte (par votre interview) », répond Buñuel à J.C. Diaz qui l'interroge sur *Las Hurdes* pour la revue de Piqueiras, *Nuestro Cinema*, en février 35, « pour affirmer que je n'ai mis aucun souci d'avant-gardisme dans mes films. Ils

[3] *Un chien andalou*, 1929. Scén. : Luis Buñuel et Salvador Dali. Int. : Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Salvador Dali, Jaume Miravitlles, Luis Buñuel, Fano Messan.
[4] *L'Âge d'or*, 1930. Scén. : Luis Buñuel et Salvador Dali. Int. : Lya Lys, Gaston Modot, Max Ernst, Pierre Prévert.

n'ont rien de commun avec ce que l'on a nommé l'avant-garde, ni dans la forme, ni dans le fond. »

Il venait de dire que toutes les « innovations » de l'avant-garde étaient tirées de films allemands ou américains de la variété commerciale. Nous voici fixés.

Refus de l'avant-gardisme et de l'esthétique (Eisenstein est même éclaboussé au passage) et réalisme véhément, voici ce que dit Buñuel de tous ses films, en 1935, au seuil d'une période de silence qui va durer dix ans.

Cette lumière très crue éclaire bien toute son œuvre. Inutile je pense d'y chercher des allégories, de faire des ânes morts et des pianos à queue l'équivalent surréaliste de la vengeance poursuivant le crime, ou de l'apothéose d'Homère – Luis Buñuel met l'accent sur le côté réaliste de son œuvre, sur l'aspect « peinture de la réalité du monde extérieur ». Tout le monde connaît la définition qu'il donnait de *L'Âge d'or* : « La ligne droite et pure d'un être qui poursuit l'amour à travers les ignobles idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécaniques de la réalité. »

Les historiens du cinéma qui citent ce texte s'en amusent comme d'un aimable paradoxe. Le réalisme, ils savent ce que c'est. Ça ne ressemble pas du tout à *L'Âge d'or*. Le réalisme, le néo-réalisme, et le réalisme optimiste ou dynamique se sont succédés ; on peut les démonter sur simple demande.

Il suffit sans doute, pour y voir plus clair, de s'entendre sur le sens de « réalité ». La réalité des putains, celle des rues italiennes, celle encore des gentils pauvres vertueux, a fort peu de choses en commun avec celle qu'on rencontre dans son journal. Celle-ci est comique, burlesque, baroque ; des maréchaux pyrénéens ou monténégrins à l'obstétrique sacrée, elle sait renouveler son programme. Naturellement, on a déjà dit et redit qu'il était devenu presque impossible de faire des films avec la plupart des sujets qu'elle aborde : police, populations arriérées prises en charge à la mitraillette, etc. Il suit de là que dans le domaine du cinéma commercial, sauf exceptions fort rares, le réalisme traditionnel est un leurre, une duperie, une manière détournée de justifier la mythologie en exercice.

Tout se passe comme si les films de Luis Buñuel, à l'opposé des formes reconnues du réalisme, se chargeaient de dresser un *constat* du monde tel qu'il est donné, mystifications comprises.

Un chien andalou a été présenté au Vieux-Colombier au cœur même de la période du cinéma français d'avant-garde. Il n'en a pas fallu davantage pour que le film apparaisse comme issu des intentions qui présidèrent à la naissance des films de Man Ray, ou de *La Coquille et le clergyman*[5] de Germaine Dulac. À cette juxtaposition dans le temps se bornent les affinités.
Le scénario de Buñuel et Dali, et quelques tentatives de traduction verbale ont paru çà et là. On saisit ainsi sur le vif une démarche de l'esprit critique au cinéma qui tend à réduire les films à leur trame littéraire, démarche dont bien peu des gens qui écrivent sur le cinéma peuvent se défaire.
La première pensée de l'auditeur, non d'une sonate, l'exemple serait forcé, mais d'une rapsodie à programme n'est pas de *traduire* chaque détail, cette clochette, le souvenir des vacances du musicien à la montagne, ce trait de contrebasse, l'orage qui s'approche, et cette flûte, la caravane. La queue du concert Colonne cite déjà Borodine, Saint-Saëns, ou Beethoven. Rien de cela n'est bien sérieux, ou bien le musicien est un mauvais musicien. Ainsi du *Chien andalou*, où, comme on le disait à l'instant, certains amateurs des « Steppes de l'Asie centrale » cherchent désespérément la petite flûte de l'allégorie, la contrebasse du symbole, ces livres, l'enfance de Buñuel, les fourmis dans la main, c'est tout clair, et ce double, et bien, le double intérieur de Pierre Batcheff.
Les éléments utilisés par Buñuel ne sont pas extraits de la machinerie du surréalisme (lire croquemitaine) ; ils ne participent pas d'une recherche plus ou moins systématique de l'insolite, ils n'ont pas été tirés d'un chapeau. Ils sont les pièces à conviction cataloguées imperturbablement pendant le déroulement du drame du désir. On a parlé un peu vite d'onirisme. Pour se défouler dans la quasi-totalité des rêves, la soif de libération n'est pas, pour autant, condamnée à la seule logique onirique. *Entracte* est la preuve inverse de l'innocence, de l'innocuité sociale d'une certaine conception rassurante, ou finement comique, du monde des rêves. Aujourd'hui, quoi de plus suranné que la manie de l'onirisme. Dans dix ans elle aura rejoint, au panthéon du ridicule, l'œuvre entière de Carolus Duran ou de Viollet le Duc. Nous nous sommes, hélas,

[5] Sorti en 1928.

réveillés de ces rêves agréables où nous nous étions libérés de nos archevêques ; ils ont eu la peau dure, et dans leurs églises cathédrales ils célèbrent tranquillement de vieilles carnes étoilées.
Ce monde que nous regardons de nos yeux bien ouverts, le réalisme breveté est impuissant à le reproduire. Davantage, il devient une mystification parmi d'autres. Enfin, le cinéma est aussi peu doué que possible pour « l'objectivité » : ce qu'il montre, et qui a été choisi en vue d'une preuve ou d'un effet, devient vrai pour le spectateur, par définition.
Ainsi, le baiser final, version classique de la fameuse petite lueur d'espoir, est-il moins réaliste que le visage torturé de Batcheff. Je n'irai pas affirmer que Buñuel et Dali n'ont pas voulu utiliser l'onirisme. En fait, peu importe. Le film de Buñuel n'est pas une clef des songes pour intellectuels. Il n'est que de penser aux désopilantes tentatives de traductions visuelles des rêves dans le cinéma commercial américain, de *Spellbound* [6] à *Murder my Sweet* [7] pour saisir sur le vif la différence entre leur néo-freudisme primaire et le *Chien andalou*.
Un chien andalou est, dans l'austérité de sa forme, dans le refus d'utiliser les procédés formels de l'avant-garde, comme dans le tragique déchirant de son contenu, un premier effort de totale libération, c'est-à-dire, le portrait d'un total esclavage. Bref, un galop d'essai pour *L'Âge d'or*.
Le thème de l'exigence profonde du désir, retenu, combattu par les exigences dégradantes de la vie en société, reste au premier plan dans *L'Âge d'or* – comme dans la façon la plus commode de faire sentir au spectateur la présence des chaînes sociales – comme la manière la plus commode de peindre l'aliénation profonde de la condition humaine dans la société contemporaine – comme le meilleur terrain de bataille contre un cinéma abject, dont « l'amour » paraît être le sujet universel et inévitable, au dernier étage de l'Empire State, sur les quais de la Seine, dans la savane ou dans les îles du technicolor. Les adorateurs du mythe de *l'amour fou* qui annexent purement et simplement *L'Âge d'or* commettent ce même contresens que l'ectoplasme de Landru remerciant chaleureusement Chaplin pour *Monsieur Verdoux*. Le

[6] *Spellbound* (*La Maison du docteur Edwardes*) d'Alfred Hitchcock, 1945.
[7] *Murder my Sweet* (*Adieu ma belle*), d'Edward Dmytryk, 1944.

désir exacerbé, la quête désespérée de Modot et de Lia Lys dans *L'Âge d'or*, sont aussi peu une fin en soi que le meurtre des riches veuves par Verdoux.
On a pu lire partout que Buñuel voulait donner pour titre à son film cette phrase de Marx « Les eaux glacées du calcul égoïste » soulignant ainsi son intention. Les nombreux gags tragiques, pour reprendre l'expression de Cocteau, épars dans le film et apparemment étrangers à l'action, le feu dans la cuisine, le chef d'orchestre, etc., ne se comprennent vraiment que comme éléments d'une parabole, dont la société bourgeoise dans sa totalité serait l'objet, et la victime.
Il est naturellement très simple de rapprocher les scènes du tombereau traversant le salon, du père noble couvert de mouches comme un étron, de *La Règle du jeu*[8] ou de *Lumière d'été*[9]. La constatation de l'imperméabilité des classes sociales ne plaide pas contre l'idée d'une société sans classes, comme le croit naïvement la critique néo-puritaine, et précisément, au contraire. Les explications du garde-chasse meurtrier de son fils valent celles des soldats du caoutchouc français en Indochine ou du pétrole anglais en Perse. Et ainsi de suite. *L'Âge d'or*, bien plus qu'un cri de rage, qu'un désir exacerbé, qu'un amour fou, est comme une clé pour déchiffrer les impostures d'aujourd'hui, la liste complète dressée avec un humour glacé des exactions, des mensonges, des crimes et des vices de la moralité en vigueur : Buñuel a jeté sur les rouages de la mécanique morale du siècle le regard froid que le vrai libertin jette sur sa proie, sans entendre ni prétextes, ni excuses, ni justifications, et autres mécaniques de la pudibonderie. La liaison entre *maintien de l'ordre* et *table des valeurs* n'a jamais été démontrée d'une manière plus physiquement sensible que dans *L'Âge d'or*. Aujourd'hui, la mythologie occidentale et chrétienne se défend comme le papisme par la contre-réforme. Déguisée en curé de campagne, l'apologétique fait la retape dans les cinémas de quartier, la soutane largement fendue sur la jarretelle du non-conformisme. Et du même coup, l'exceptionnelle, l'unique, virulence antireligieuse de *L'Âge d'or* prend toute son importance. La vertu libératoire de l'athéisme est aussi peu tolérée par la morale, l'en-

---

[8] Réal. : Jean Renoir, 1939.
[9] Réal. : Jean Grémillon, 1943.

seignement et l'art officiel qu'aux jours de la Restauration où Beyle prenait mille précautions cryptographiques pour échapper à la congrégation. Avec ceci en plus, qu'à la première occasion, on vous jette le petit père Combes dans les jambes.

On constate aisément les résultats : le terrorisme exercé sur les distributeurs par la cote morale de l'Office catholique du cinéma, la stupidité de la censure officielle ne sont rien à côté de l'autocensure des producteurs et de celle plus subtile des réalisateurs et des auteurs. La mythologie chrétienne bénéficie d'un tabou universel et des privilèges de l'estampille artistique. Dans *Noblesse oblige*[10] seulement on trouve ce « il était le moins doué de la famille, on en fit donc un prêtre » qui est la maigre contrepartie d'un fleuve de vertus théologales.

Quel soulagement que *L'Âge d'or*, quel oasis dans un désert de dizaines d'années de crétinisme cinématographique. L'extrême banalité de la forme, l'absence totale de recherche formelle pour chaque plan pris séparément étonnent aujourd'hui plus que jamais. Un puissant néo-conformisme, à base de respect suranné des « audaces », pousse ses racines jusqu'aux plus secrets remords de nos admirations les plus légitimes. La somptueuse banalité de *L'Âge d'or* nous remet dans le bon chemin, nous incite à une révision sévère de nos jugements les plus valables. Nos admirations les plus justifiées n'apparaissent plus qu'étroitement relatives (Chaplin seul mis à part) : pour *Citizen Kane*[11] contre *Stagecoach*[12], etc.

L'effarante et implacable cruauté de *Las Hurdes* pose évidemment une question ; on a le vertige devant cette logique : comme il n'y a pas de pain, on mange les cerises encore vertes ; comme elles sont vertes, on a la colique, etc. On dit un peu vite « sadisme » où il faudrait dire « épure de la mécanique sociale ».

Mon propos n'est pas d'analyser *Las Hurdes* comme film, de parler du génial décalage : commentaire conventionnel – image atroce – musique romantique ; on en a rebattu les oreilles des amateurs de ciné-clubs, à juste titre d'ailleurs. Pas davantage d'attirer l'attention sur la rigueur de la progression, qui, au moment précis où le spectateur se dit qu'il est impossible d'aller plus loin dans l'horreur, donne « un tour d'écrou » supplémentaire. Ceci égale-

---

[10] *Kind Hearts and Coronets*, de Robert Hamer, 1949.
[11] Réal. : Orson Welles, 1941.
[12] *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*), de John Ford, 1939.

ment a été dit et senti – et se trouve sans doute à l'origine du prodigieux succès qui accompagne toujours la projection de *Terre sans pain*. Au moins l'ai-je toujours constaté et spécialement devant le public le moins prévenu, quand je m'adonnais vers 1945 avec André Bazin aux délices du prosélytisme cinématographique.
Las Hurdes est, pour la société contemporaine, comme *La Colonie pénitentiaire* de Kafka, pour la conception contemporaine de la justice, une description logique et impassible d'une réalité atroce. Le sadisme n'est ni en Buñuel ni en Kafla – ni même dans la mise en scène d'une logique monstrueuse ; l'horreur est dans la chose décrite elle-même ; la logique imperturbable est le révélateur qui rend visible l'image qui existait et qu'on ne savait pas voir. *Terre sans pain* vaut pour toutes les formes de vie en société qui reposent sur les mêmes prémisses, les mêmes conventions et les mêmes mystifications que les communautés des Hurdes. Buñuel prend soin d'en donner l'essentiel. « Respecte le bien d'autrui » écrit au tableau noir d'une école de village un misérable *pilus hurdano*. Ainsi valait *La Colonie pénitentiaire* pour toute justice reposant sur l'idée d'une méchanceté naturelle et personnelle du délinquant.
Bien loin de toute complaisance dans la cruauté, l'acte de montrer une réalité atroce est pour Buñuel l'acte le plus efficace. Très visiblement le réquisitoire implicite dressé par *Las Hurdes*, comme par *L'Âge d'or* ou le *Chien andalou*, est pour lui bien plus fort, bien plus convaincant, de se présenter sous la forme glacée d'un constat d'huissier. C'est là, sans doute, qu'il faut chercher l'unité profonde de son œuvre, comme sa plus importante signification. En fait, en l'absence de toute thèse plaidée, de tout recours à un absolu, l'œuvre entière de Buñuel ne concerne ni une quelconque nature humaine en général, ni une libération abstraite d'un homme en général. Elle s'applique étroitement à une « situation » précise de l'histoire, qu'elle décrit sans aucun recours aux mythes, c'est-à-dire aux excuses et aux complaisances qui tendent à préserver les privilèges acquis à l'intérieur de cette situation.
Le caractère « documentaire » de *Las Hurdes* rend plus claire cette intention de Buñuel. Il serait faux, je pense, de voir dans ce film une rupture avec les films précédents, rupture plus ou moins liée aux déchirements internes qui accompagnaient la sénilité du mouvement surréaliste. L'œuvre de Buñuel « parle » surréaliste

comme Stendhal parle français. Ce qu'on ne saurait d'ailleurs attribuer à un improbable hasard des événements – ni considérer réciproquement comme autre chose que le résultat de coordonnées historiques déterminées.

Sartre, parlant de *L'Étranger* de Camus, définit l'« absurde » comme le rapport de l'homme au monde – et pose, je crois, du même coup, les bases du seul réalisme qui ne serve pas d'allié aux mystifications. C'est tout à fait abusivement que l'armée du salut en tire l'apologie du fatalisme, du défaitisme – voire du *démissionarisme*, néologisme hardi sans doute, mais déjà mis en circulation, et qu'on ne va pas manquer d'appliquer à *Los Olvidados*.

Du même coup, nous voici au centre de la grande querelle de l'optimisme dans l'art, qui me paraît avoir dans l'examen des problèmes du cinéma de sérieux prolongements.

L'œuvre entière de Buñuel s'inscrit en faux contre l'assimilation abusive du « constat » tel que nous l'avons défini, et de la résignation. Les maniaques du petit coin de ciel bleu, de la contradiction résolue, de l'indication du chemin à suivre, s'ils se trouvent parmi les fils spirituels du curé d'Ars, des Saint-Cyriens en gants blancs ou des garde-chiourme de Poulo-Condor, passe encore. Mais ce n'est pas là exclusivement qu'on les recrute. Entre Fatima et Kanapa, le brouillard de l'avenir doré ou douillet obscurcit l'entendement des choses les plus simples. L'image finale de *Los Olvidados*, le cadavre jeté aux ordures, suscite d'étranges réactions, alors même que sa portée révolutionnaire semble la plus violente qu'on ait vu depuis des années.

J'ai déjà écrit que la petite lueur d'espoir, dans le cadre de la description de la société contemporaine, était une grande lumière de mensonge – et qu'elle aboutissait finalement à signifier exactement le contraire de ce qu'elle voulait dire. Depuis, il y a eu mieux. On a pu voir récemment par exemple à Paris, un film américain intitulé *The Men*[13] et qui racontait la vie d'un grand blessé de guerre paraplégique. Pour une fois, les rapports infirmières-malades n'étaient pas placés sous le signe du jupon de Florence Nightingale, et ce qu'on voyait ressemblait assez à cette incroyable horreur qu'est une chambrée d'hôpital. On y disait aussi, très lucidement, que le tissu rachidien, sectionné par un éclat ou

[13] *The Men* (*C'étaient des hommes*), de Fred Zinnemann, 1950.

une balle, ne peut pas se reconstituer dans l'état actuel de la science. À la fin d'ailleurs, le blessé se mariait – mais fallacieusement les auteurs avaient préalablement expliqué qu'une réussite de ce genre de mariage était un miracle. Bref, un film sans génie, mais d'une plaisante dureté. Défaitisme, fatalisme, paraît-il.

L'ensemble du raisonnement repose visiblement sur un sophisme dont l'œuvre complète de Buñuel devrait se trouver accablée : une vue non optimiste de la réalité des choses, présentée à un public de millions de spectateurs, les accable sous le poids de leur propre condition et les détourne de la lutte. Reste à montrer qu'une vue optimiste, qui les aveugle sur cette condition, les leurre sur son poids et finalement le leur rend acceptable, encourage, elle, à la lutte. Pour parler la langue des farceurs qui pensent que les gentils couples d'ouvriers après tout sont bien heureux quand ils sont sages et vertueux et qu'ils restent bien à leur place, le « déviationnisme optimistique » repose sur le même principe que l'intuition géniale des distributeurs de films : mon public pense ça.

Rien dans l'œuvre de Buñuel ne peut servir de justification aux tenants de l'ordre établi, consoler les victimes de cet ordre ou rassurer les consciences inquiètes. Les choses sont bien dans cet état. Nous en sommes tout à la fois victimes et complices. Pas de complicité entre Buñuel et les diverses oppressions qu'on rencontre à chaque instant – sans doute est-ce là ce que Sartre, sans que je veuille porter le moindre jugement sur ses positions propres, ou sur ses œuvres, appelle *engagement*. L'œuvre de Buñuel ne se situe ni dans un monde de noumènes, ni dans une république de fins en soi. Sa cruauté, c'est son efficience.

Mais sa grandeur, son importance tient à ce qu'elle se dépasse – et qu'on ne la puisse ni traduire sans danger en un autre langage que le cinéma, ni réduire à ses intentions éthiques, politiques et sociales. Elle assume une fonction de constat – elle ne s'y ramène pas. Je crois bien que Buñuel a dit quelque part qu'il y avait nécessairement dans tout art une idéologie et un système complet d'idées morales. *L'Âge d'or* en est une éclatante démonstration. Aussi peu réductible à son schéma rationnel que les fêtes de la Saint-Glinglin, l'obscure panique de *La Peste*, le choix des ministres de *Liliput* ou les banques musicales d'Erewhon, *L'Âge d'or* se présente comme un tout. J'ajoute que *Las Hurdes*, comme *Los Olvidados*, m'en paraît la continuation nécessaire.

De *L'Âge d'or* aux *Olvidados* on ne passe pas du musée du cinéma à la pointe de l'actualité. S'il y a un miracle, il n'est pas dans le modernisme de *L'Âge d'or*, mais bien dans la jeunesse technique des *Olvidados,* frère tout à la fois cadet et aîné. Inutile de se mettre dans la posture rituelle de l'initié dégustant son film de choix dans la petite salle de la cinémathèque. La sortie de son film, à l'intérieur du cadre commercial ordinaire, est la plus étonnante victoire de Luis Buñuel sur les maîtres réels de la production et de la distribution, obscurs et énormes comme des monstres des profondeurs marines.

Défense de jouer avec les allumettes

Cahiers du cinéma, n° 12, mai 1952

The Day the Earth Stood Still (*Le jour où la terre s'arrêta*), film de Robert Wise. Scénario : Edmund H. North, d'après une histoire de Harry Bates. Images : Leo Tover. Décors : Thomas Little et Claude Carpenter. Musique : Bernard Herrmann. Interprétation : Michael Rennie (Klaatu), Patricia Neal (Helen Benson), Hugh Marlowe (Tom Stevens), Sam Jaffe (Dr Barnhardt). Production : 20th Century Fox, 1951.

La « science-fiction », genre littéraire, est tournée vers l'avenir comme le roman historique, vers le passé. « Roman historique », cela veut dire aussi bien l'Abbesse de Castro que les Pardaillan, les mémoires d'Hadrien ou Caroline Chérie. Ainsi, les esprits un peu secs qui ont condamné la science-fiction sur le vu des « d'Artagnan dans les Galaxies » ont-ils été un peu vite. Depuis l'article de Raymond Queneau dans *Critique*[1] et celui de Boris Vian et Stephen Spriel dans *Les Temps modernes*[2], l'honnête homme n'ignore plus la « science-fiction », harmonieuse synthèse du roman fantastique à la Poe, du roman satirique à la Swift, ou du roman d'anticipation à la Jules Verne. Le meilleur y coudoie agréablement le pire ; le meilleur, toutefois, est un extravagant stimulant de l'imagination épique, et on peut dire dès maintenant que Ray Bradbury, Murray Leinster, ou A.E. Van Vogt sont des écrivains de première grandeur.

L'apport essentiel de la « science-fiction » au-delà du libre champ donné au délire poétique est dans une modification radicale des rapports homme-monde en littérature. L'homme cesse d'être le nombril du monde, il n'accroît pas les limites de son pouvoir

---

[1] « Un nouveau genre littéraire : les sciences fictions », *Critique,* n° 46, mars 1951, pp.195-98.

[2] « Un nouveau genre littéraire : la Science-fiction », *Les Temps modernes,* n° 72, octobre 1951, pp. 618-27.

comme dans Jules Verne, ou dans Wells : brusquement, le relativisme fait irruption dans la littérature quotidienne, la terre n'est plus qu'un caillou dans le ciel, et l'homme, éventuellement, une épaisse brute au prix des civilisations galactiques. Pour être juste les maréchaux, les policiers et les Bao-Daï nous avaient déjà renseignés, sans entrer pour autant dans la littérature populaire. Bref, la « science-fiction », résolument relativiste et pessimiste, dans ce qu'elle a de meilleur, a conquis un important marché littéraire aux U.S.A. et en U.R.S.S. ; en France on la connaît un peu. Le cinéma devait donc s'en occuper.

Inutile de dire que les cerveaux de la production se sont surtout intéressés aux quatre mousquetaires des sept planètes. Ainsi avons-nous vu un stupide, épais, primaire et réaliste *Destination Moon* [3] – et un stupide, épais, primaire et terrifique *The « Thing » from Another World* [4]. En accuser la « science-fiction » reviendrait à accabler Henri Beyle des niaiseries de Christian-Jaque. À structure économico-sociale infantile du cinéma, films infantiles, cela va de soi. *The Day the Earth Stood Still*, film de Robert Wise, n'a rien de commun avec ces fariboles.

On se souvient de la violence interne, de la rage contenue, de l'impassibilité frémissante de *The Set Up*[5]. Le nouveau film de Wise ne marque aucun recul, ne présente aucune concession. Depuis *Verdoux*[6], je n'ai vu aucun film américain si improbablement tourné en Amérique. Ce film est un long et secret cri d'angoisse, l'expression d'un affreux vertige. Il est exactement bouleversant.

Un « homme de l'espace » venu d'un autre monde, plus civilisé, plus adulte que cette terre divisée, ravagée et puérilement meurtrière, vient donner aux hommes un avertissement solennel : « Ne jouez pas avec les allumettes de la bombe atomique ; vous êtes puérilement méchants, et votre puissance dépasse votre sagesse ; devenez adultes, ou ne jouez pas avec ça ». Cet homme de l'espace se glisse dans la société américaine, au milieu des pensions de famille, des hot-news, du F.B.I., de la chasse aux sorcières, du Shape, et des cops. La violence satirique est brusque-

[3] *Destination Moon* (*Destination Lune*), d'Irving Pichel, 1950.

[4] *The Thing from another World* (*La Chose d'un autre monde*), de Christian Nyby et Howard Hawks, 1951.

[5] *The Set-up* (*Nous avons gagné ce soir*), de Robert Wise, 1949.

[6] *Monsieur Verdoux*, de Charles Chaplin, 1947.

ment renforcée d'un total relativisme moral. « Vu de Sirius » était une expression dont jusqu'aujourd'hui les réactionnaires se servaient pour laisser les flics matraquer les grévistes. Robert Wise et Harry Rades s'en servent pour ridiculiser la civilisation occidentale de droit divin. Ma soupçonneuse horreur des messages, de plus, n'a pas résisté aux prestiges du récit et de la forme cinématographique.

Comme *The Set Up*, *The Day the Earth Stood Still* est une dramaturgie de la méchanceté et de l'agressivité. Finies les discussions sur le montage court ou la profondeur de champ. Robert Wise montre qu'il n'y a pas deux écoles, mais une seule, celle de l'efficacité. Chez lui, aucun préjugé d'opérateur ou de monteur : un bon coup de poing, au bon moment, peut être asséné par un plan court, ou par un plan long et complexe. Il suffit que le procédé formel employé soit *en situation*. Truisme, peut-on dire. Dans l'absolu d'une république cinématographique des fins-en-soi, peut-être. Le film de Wise, et ce n'est pas là son moindre mérite, vient nous murmurer opportunément à l'oreille qu'il n'y a pas d'absolu. « Vous savez, dit l'envoyé spécial du président des U.S.A. à l'homme de l'espace, il y a sur Terre des forces du bien et des forces du mal ; nous, nous sommes les forces du bien. » – « Je n'accepte pas vos gamineries », dit l'homme de l'espace. Tout de même, nous voici loin des physiciens bucoliques cherchant sur la Lune l'« *american way of life* », un doigt sur la gâchette de leurs armes secrètes.

Naturellement, ceci n'est qu'un film. L'audace et l'insolence de Robert Wise sont déjà grandes, de passer négligemment pardessus l'appareil tabou de son propre État. Son film dénonce assez l'aliénation profonde subie par l'homme dans notre ridicule civilisation, et tourne assez en dérision les valeurs prétendues de notre ordre moral et policier, pour que notre sympathie lui soit acquise, même si les gens qu'il fait venir d'Arcturus ou d'ailleurs ressemblent encore à un garçon étonnamment beau. La carotte pensante et sanguinaire de « *The Thing* » permettait au militaire de triompher bruyamment. Quand l'homme de l'espace quitte la terre, personne n'a envie de plaisanter, personne ne se sent vainqueur, personne ne se sent dans son bon droit. Le film se termine sur une poignante incertitude, sur une terrible modestie de l'homme ; chose étrange, cette modestie n'atteint pas un homme en soi, mau-

vais de nature, mais un homme social, tel qu'il accepte de vivre ; Robert Wise ne mobilise pas la misanthropie sacrée ou vaticane de Pascal, mais s'approche de la colère de Jonathan Swift. Il ne condamne pas le roseau pensant, mais la forme de vie en société des roseaux.
À mille signes, on a reconnu un mauvais esprit, une forte tête. À mille signes, on décèle l'insolite, l'audace, l'insolence. Je ne peux m'en empêcher, j'aime beaucoup ça.

Le jeu de grâce des petits anges

Cahiers du cinéma, n° 13, juin 1952

Jeux interdits, film de René Clément. Scénario : François Boyer. Adaptation : Jean Aurenche, Pierre Bost, René Clément. Dialogues : Jean Aurenche, Pierre Bost. Images : Robert Julliard. Décors : Paul Bertrand. Interprétation : Brigitte Fossey (Paulette 5 ans), Georges Poujouly (Michel Dollé 11 ans), Lucien Hubert (le père Dollé), Suzanne Courtal (la mère Dollé), Jacques Marin (Georges Dollé), Laurence Badie (Berthe Dollé), André Wasley (le père Gouard), Amédée (Francis Gouard), Denise Perronne (Jeanne Gouard), Louis Saintève (le curé). Production : Silver Films, 1951. Distribution : Les Films Corona.

Toute la presse a parlé de l'invraisemblable scandale qu'est la non-sélection de *Jeux interdits* pour le Festival de Cannes 1952.
René Clément, je crois, n'attribue pas grande importance à ceci. Je l'imiterai donc ; *Jeux interdits* se fût-il révélé un mauvais film que ses actuels détracteurs se fussent déclarés les plus bienveillants des amis de René Clément. *Jeux interdits* est l'œuvre la plus achevée de René Clément ; elle devait donc cristalliser les hostilités diffuses. Inutile d'épiloguer.
Je n'ai vu aucun des courts-métrages qui permirent à Clément d'apprendre son métier. Je n'en sais même pas tous les titres ; je sais seulement que pendant de longues années l'ancien élève des Beaux-Arts, Clément, tout à la fois opérateur, réalisateur et monteur d'une bonne dizaine au moins de petits films, préparait cette foudroyante ascension qui caractérise sa carrière, et, comme on affûte ses armes, se donnait cette maîtrise technique qui est sa signature même.
De *La Bataille du rail* au *Château de verre*[1], il me semble que l'œuvre de Clément progresse dans la recherche d'une efficacité

[1] Respectivement sortis en 1946 et 1950.

du langage, en somme, qu'elle est une série d'exercices, au sens que Valéry donnait à ses mots. Le hangar de café des *Maudits*, l'arrivée de Gabin dans la cauchemar-city d'*Au-delà des grilles*[2] attestent à coup sûr, comme la fusillade des cheminots dans *La Bataille du rail* un sens de la grandeur, un goût de la tension tragique, et je ne veux pas ramener ces films à de simples recherches formelles. On sent, dans la petite société close du sous-marin, dans les rapports de Gabin et de la petite fille, dans les variations sur les pointes d'épingles de l'amour courtois qu'est *Le Château de verre* une prédilection particulière pour la subtilité, pour la nuance infinitésimale, telle qu'il faut exclure l'idée d'une pure gratuité technique. Aussi bien n'est-ce pas cela que je voulais dire.

Je crois que dans *Jeux interdits* apparaît, en pleine lumière, le souci majeur de René Clément : l'efficacité, la pleine charge de violence dans chaque image dans une intention bien précise d'atteindre un effet, de déclencher une réaction, de marquer un point, de faire faire un pas en avant au spectateur. La perfection formelle de chaque image, la recherche, le souci de la mise en forme peuvent distraire l'attention de qui analyse ces films ; on ne doit pourtant pas s'y tromper ; une discipline de fer existe sous cette apparente gratuité.

Le scénario de *Jeux interdits* est tiré d'un roman de François Boyer, dont le thème était passionnant, et le traitement littéraire fort en-dessous du thème. Le sujet est voisin de celui des quelques livres-clefs de la littérature enfantine, *Alice, Un cyclone à la Jamaïque*, ou *The Turn of the Screw*. Je ne pense pas desservir Boyer en ne mettant que le thème, ou le contenu en comparaison. C'est de ce contenu que Clément, Aurenche et Bost ont tiré une construction dramatique, dont René Clément a fait un des seuls films d'enfants que je connaisse qui ne soit pas une manifestation d'infantilisme de la part de ses auteurs.

Le contenu secret des quelques ouvrages cités, et qui est aussi celui du film, est que les enfants ne sont pas des adultes petits. Les charmants bambins d'*Émile et les détectives*, ou autres films ou livres de cette délicieuse et bêtifiante conception optimiste de l'âme enfantine, sont l'image que quelques adultes munis d'une

[2] Respectivement sortis en 1947 et 1949.

bonne conscience à toute épreuve se font de leur propre enfance. Je doute si de se trouver si beaux quand ils étaient petits est, ou non, un moyen de se trouver moins laids, devenus grands. Bref, le monde totalement clos, et insaisissable, de l'enfance, marqué par l'agressivité et la création continue d'armes de défense, échappe presque complètement à la littérature, et naturellement au cinéma, jusqu'à *Jeux interdits*. Il semble qu'une vision un peu audacieuse et lucide des âges mentaux qui précèdent l'âge adulte ait fait la part du lion à l'adolescence, pour laquelle du *Cahier gris* aux *Faux Monnayeurs*, de *Mädchen in Uniform*[3] aux *Olvidados*[4], les œuvres littéraires ou cinématographiques de première grandeur ne manquent pas.

Dans *Alice* ou *Un cyclone*, les enfants ont une logique, une morale, et une table de valeurs parfaitement autonomes, et qui, en grandissant au même rythme que les enfants ne deviendront pas la logique, la morale, ou la table des valeurs des adultes de leur société. Ils ont une méthode à eux, non seulement pour interpréter le monde extérieur, mais pour agir sur lui ; ce n'est pas à moi de décider si l'un précède l'autre, et lequel. L'importance capitale de *Jeux interdits* est d'exprimer dans le langage du cinéma cette conception du monde de l'enfance.

Le sujet même de *Jeux interdits* est la découverte des rites funéraires par deux enfants et la fabrication d'un nouveau rituel, à leur usage. L'étonnante astuce du sujet est de n'avoir pas deux enfants abstraits, citoyens d'une république de l'enfance-en-soi, mais deux enfants mis en situation, liés à un contexte politique, social, et moral parfaitement déterminé, et au fond, exprimant puissamment dans ce qu'on appelle leurs jeux les contradictions et les mystifications de ce contexte. Ainsi, il ne s'agit même plus de l'enfance seule, mais en vertu de la loi d'exemplarité, de ce qu'un monde fait de ses enfants. Au-delà du monde de l'enfance, le film vaut encore par la lumière brutale qu'il jette sur le monde des adultes. Les gens qui ont trouvé morbide le jeu de Michel et de Paulette avec la mort ont du même coup prouvé qu'ils ne trouvaient pas morbide leur propre jeu avec la guerre, et la mort. Que Michel bombarde en piqué un scarabée ne démontre pas la cruauté de Re-

---

[3] *Jeunes Filles en uniforme* (*Mädchen in Uniform*), de Leontine Sagan, 1931.
[4] Réal. : Luis Buñuel, 1950.

né Clément mais l'aveuglement de ceux qui consentent à l'existence des bombardements en piqué, ou éventuellement la justifient. Il y a bien longtemps qu'on n'a pas vu un film français aussi courageux dans l'attaque contre le confort moral de ceux qui acceptent ce monde tel qu'il est.

Il n'y a pas à s'y tromper : les images de l'exode de 1940, comme le cirque de la paysannerie aux prises avec des événements qui la dépassent, ne sont pas quelque savant contrepoint de l'histoire enfantine, mais partie intégrante, clef, de cette histoire même. Ainsi la construction dramatique du film, expliquant et justifiant le jeu de la mort par le comportement des adultes devant la vie, sort du domaine de l'habileté, des règles du fameux scénario « bien goupillé », et prend la forme d'une démonstration rigoureuse. Le film terminé, ma première impression, dominant toutes les autres, était celle d'une clarté et d'une rigueur dont je trouvais peu d'autres exemples.

Je n'ai jamais rien compris aux questions scolastiques sur le fond et la forme ; le mot « formalisme » me paraît singulièrement vide de sens ; et par « académisme », j'ai bien peur d'entendre un jugement sur le conformisme du contenu. C'est assez dire à quel point *Jeux interdits* dans le mariage indissoluble de l'audace du contenu et de la perfection formelle me paraît un exemple précieux. Je crois volontiers que pour ne rien dire, il y a mille façons. La rigueur de la construction théorique ou idéologique de *Jeux interdits* devait donc nécessairement engendrer une rigueur semblable dans la composition. La seconde impression, aussi forte que la première, est donc celle d'une exécution technique égale à l'audace du sujet, en fait, inséparable.

Le meilleur dialogue d'Aurenche et Bost, une direction d'acteurs comme on en voit peu, des acteurs – enfants eux-mêmes dont la souplesse, la variété, et, en somme, le métier, confondent, ne doivent pas faire oublier le meilleur : le style. On retiendra les noms de Brigitte Fossey, vamp et charmeuse pin-up de cinq ans, et de Georges Poujouly, un dur et habile bandit de onze ans. Mais enfin, laissons à un musée de spectacle les crânes de ces Shirley Temple enfants. L'important ici, l'enjeu de la partie, c'est le film-œuvre contre l'objet film.

Ainsi peut-on peut-être mieux saisir ce qu'est le style, au cinéma. Par exemple, absolument pas l'emploi de recettes de fabrication,

profondeur éventuelle du champ, plans longs, mouvements de la caméra, ou montage rapide ; et surtout pas l'emploi de ces recettes hors de situation. Une sorte de péché originel, Vicky Baum, ou des exigences de producteurs italiens, avaient pu faire croire à certains que l'essentiel, le meilleur du *Château de verre* ou d'*Au-delà des grilles* était la perfection de la mise en forme. J'ai clairement l'impression, à la lumière de *Jeux interdits* que le style de Clément peut se définir, presque paradoxalement comme une absolue soumission des moyens techniques aux effets dramatiques, ou mieux, à la nécessité d'une démonstration.

On sait depuis longtemps que le cinéma est un art de la preuve, de l'effet ; un art « intellectuel » si on veut. L'auteur de film crée de toutes pièces une nouvelle expérience sensible du spectateur ; il est à la source d'une nouvelle connaissance du monde extérieur ; en somme il est dieu. Mais il peut, à son gré, donner ou non une signification au nouveau monde qu'il crée ; il peut aussi lui donner une valeur de choc, qui secoue le spectateur, et l'arrache à son fauteuil, à sa vie, et à son âge, comme l'*agôn* des tragédies grecques.

À mon sens, c'est cette valeur de choc que recherche René Clément, et qui fait l'importance de *Jeux interdits*. Je ne dis pas qu'il est le seul à la chercher. Robert Wise dans *The Set up*[5], John Huston dans *Asphalt Jungle*[6] ou *The Treasure of Sierra Madre*[7], pour ne citer que des films très récents, sont également soucieux d'inscrire une violence interne, une méchanceté, une efficacité, dans chaque image. John Huston, visiblement, boxe ses films, amène ses séquences comme des coups, et choisit les endroits où il frappe : un coup au plexus, un coup au foie, un coup sur la tête, et ainsi de suite, car j'en passe, surtout côté sexualité. La rigueur d'épure des films de Clément, qui est précisément le contraire de la sécheresse, est peut-être plus près de l'escrime, pour rester dans les comparaisons. Elle participe de la même conception d'un cinéma efficace.

Cela ne s'est jamais aussi bien vu que dans *Jeux interdits*, où le registre des effets va du franc burlesque – l'huile de foie de morue, la bagarre dans le cimetière, la confession – au tragique, en passant par la dérision, la terreur, l'horreur ou la tendresse. Ce n'est

[5] *Nous avons gagné ce soir* (*The Set-up*), 1949.
[6] *Quand la ville dort* (*The Asphalt Jungle*), 1950.
[7] *Le Trésor de la Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*), 1948.

pas un mélange des genres, une confusion du tragique et du burlesque, du drame et de la farce, mais l'emploi judicieux de tout un arsenal ; on est cerné, atteint de tous les côtés, et finalement, car c'est là le but, convaincu.
Je considère toujours avec suspicion l'attendrissement des adultes devant les berceaux, langes, bouillies, poupées mécaniques, soldats de plomb, ou autres jeux du monde fermé des enfants. Ces bons petits anges vivent sans commune mesure avec les excuses, décors et morales de notre monde. Ils en traduisent avec férocité la réalité que nous masquons généralement. Quand on parle de petit ange, c'est qu'on a l'intention de trouver que les choses ne vont pas si mal dans le monde supérieur. On fait beaucoup de bruit autour d'un film anglais conventionnel et réformiste, nommé *The Magnet*[8], et d'ailleurs plein de détails charmants. On en sort tellement rassuré. On le serait moins si le film avait pour titre : *Jeux tolérés*. Et on comprendrait mieux la nouveauté étonnante du film de René Clément.

[8] *L'Aimant* (*The Magnet*) de Charles Frend, 1950.

Un technicolor pascalien.
À propos de *L'Ouvre-boîte* de Jacques Audiberti et Camille Bryen[1] et de *Lydia Bailey*[2] de Jean Negulesco

Cahiers du cinéma, n° 19, janvier 1953

La littérature anglo-saxonne pour dames de la bourgeoisie, Daphné du Maurier, Bromfield, Mazo de la Roche, Margaret Mitchell, Kathleen Windsor, et, en somme, John Steinbeck, est une denrée fort demandée, une solide valeur de fonds dans le commerce du livre ; je ne m'intéresse guère à ces ouvrages d'où s'exhale l'odeur persistante des vertus de Monsieur Pinay, mais enfin, j'ai quelquefois la grippe. Il y a une littérature de chemin de fer ou de maladies bénignes ; quand je m'inventais des angines pour ne pas aller au lycée, je me laissais glisser dans le Loti, le Farrère ou le Duhamel. L'automne a été mauvais : entre Tercinol et Synthol, j'ai donc absorbé deux forts volumes sans coquette couverture glacée, d'un monsieur Kenneth Roberts, intitulés *Lydia Bailey* et, pour y retrouver avec surprise deux de mes passions violentes, Toussaint-Louverture et les pirates barbaresques réunis par un adroit tour de passe-passe.

Un bonheur n'arrive jamais seul. Un film en couleurs de Negulesco, tiré de ce livre, fut projeté la même semaine. Par goût, déjà, j'aime le technicolor pour son comique implicite, pour la réjouissante euphorie qu'il procure ; si on y ajoute des bateaux, une révolte d'esclaves et une cérémonie vaudou, je suis client. L'honnêteté m'oblige à passer aux aveux : *Lydia Bailey* est un film déconcertant. Peu de racisme, très peu de méchants sauvages.

---

[1] Roman paru en 1952.

[2] Scén. : Michael Blankfort et Philip Dunne, d'après le roman de Kenneth Roberts. Int. : Dale Robertson, Anne Francis, Charles Korvin, William Marshall. Sorti en 1952.

Toussaint-Louverture devient un savoureux, mais sympathique, mélange du pandit Nehru et de Mao Tse Tung vu par Robert Payne ; un athlète noir cite Platon à un jeune Américain, éberlué, évidemment ; et les planteurs français, sanguinaires mainteneurs de l'ordre, cousinent d'assez près avec les colons de Casablanca et de Tunis que nous découvrons dans nos journaux habituels.

On se pose donc des questions, si graves qu'elles dépassent ce film finalement anodin : car tout s'y ramène à un faux spectacle de Katherine Dunham, et déjà le vrai ; tout se passe comme si les fabricants d'objets-films de ce type ne se rendaient pas compte de ce qu'ils disent. Ils adaptent, voilà tout. Et comme on ne saurait penser de ce monsieur Kenneth Roberts qu'il a un esprit subversif, ils sont tranquilles. La matière historique, fournie en prime, s'est défendue comme elle pouvait.

La première question concerne le mécanisme de l'adaptation. Généralement, on n'a jamais lu les romans dont les films américains sont tirés, car, inversant le principe de l'adaptation des best-sellers, les éditeurs français des traductions de ces romans comptent sur les films pour les lancer. Voilà le côté intellectuel des Européens. Les hasards conjugués de la grippe et l'édition m'ont fait lire le roman de *Lydia Bailey* avant de voir le film. Curieuse expérience. En France, l'adaptateur, artisan confortablement payé, travaille aux pièces et à l'inspiration. Comme Cuvier, d'un os inconnu, il fait un bestiau du secondaire, une créature nouvelle. Les adaptateurs américains en sont au stade industriel : ils travaillent au bureau, après avoir pointé ; en outre, ils ont un respect des textes originaux, qui ne sont d'ailleurs en aucune façon respectables. Leur truc semble, d'après *Lydia Bailey*, assez commode : tenir compte de l'âge mental du spectateur, en supposant qu'il est encore inférieur à celui du lecteur.

Exemple, ce *Lydia Bailey*. Le planteur français, raffiné, car il a des manchettes, obstiné, car il tient à ses bénéfices, et cruel, car il coupe la parole à sa fiancée, est muni de deux enfants, dans le roman. Deux enfants ? Quelle complication : il n'en reste qu'un, et il meurt très vite. Il y avait, en gros, cinq partis, dans la grande insurrection de Saint-Domingue : trois racistes – les légitimistes français, les mulâtres, les noirs –, un impérialiste – les bourgeois français thermidoriens –, et un jacobin – le parti républicain nationaliste et progressiste de Toussaint, toutes couleurs mêlées. Kenneth

Roberts supprime les mulâtres, et les adaptateurs, les légitimistes. S'il ne reste que trois partis, les blancs, les noirs extrémistes, et Toussaint, on ne comprend plus rien aux événements. Peu importe, car l'incendie nocturne de Cap-François est réussi. Quelques touches de détail viennent parfaire l'ensemble : dans le roman, le méchant Denalines est le chef du parti noir extrémiste. Après tout, laissons à M. Roberts la responsabilité de ses affirmations. Mais Denalines est le héros officiel et complet de la république d'Haïti. Attention, diplomatie. Ainsi, le chef des tueurs nègres, pour faire couleur locale, s'appellera-t-il « Mirabeau ». Il suffisait d'y penser. Je passe sur un consulat des États-Unis à Port-au-Prince, inspiré de l'actuelle ambassade des U.S. à Taïpeh, Formose ou Fusan, Corée – et sur l'escamotage de la seconde partie du roman, qui se passe à Tripoli, où, en 1810 environ, la flotte américaine fait et défait des beys à coups de canons, et d'intrigues : on voit où tout cela eût mené.

Le processus de grossissement systématique des ficelles romanesques se défend sans doute dans la perspective de l'industrie du cinéma. Pour ma part, je ne l'avais jamais aussi clairement vu – car si, au cinéma, *La Chartreuse* doit devenir du Zévaco, que va devenir le Zévaco ? Il semble que depuis une dizaine d'années, depuis *Citizen Kane* exactement, le scénario « bien goupillé » orgueil des maîtres-artisans français, ou des industriels U.S., soit devenu une manière de brontosaure, à la fin du crétacé. Il vit encore, mais le cœur n'y est plus. Ces mécaniques bien huilées suscitent encore l'admiration ou l'étonnement des visiteurs du dimanche ; mais ni *Verdoux*[3], ni les *Amberson*[4] ou *L'Enfance de Gorki*[5] ne pourront être empaillés au même rayon.

En fait, bien plus que la simplification et la mécanisation dramatiques, ce sont les rapports du cinéma et de l'histoire, ou, si on veut, une certaine « pascalisation » de l'histoire, qui posent les questions les plus embarrassantes. Il y a bien des romans historiques, pourquoi n'y aurait-il pas de films historiques ? Le principe est le même, juste un peu grossi comme il se doit quand on s'adresse à des ilotes. C'est celui de Pascal et de la police. Opérez

[3] *Monsieur Verdoux*, de Charles Chaplin, 1947.
[4] *The Magnificent Ambersons* (*La Splendeur des Amberson*), d'Orson Welles, 1942.
[5] *Detstvo Gorkogo*, de Mark Donskoy, 1938.

le nez de Cléopâtre, arrêtez les meneurs, et le cours de l'histoire change de lit. D'ailleurs, le lit, très important. Ferrets de la reine, fistule du roi, espions atomiques ou saboteurs trotskistes participent d'une même et frénétique surestimation du rôle de l'individu dans l'histoire, dont le caractère sournoisement spiritualiste n'échappera à personne. Il faut Tolstoï peignant la bataille de Borodino, ou Valéry recevant un certain Pétain à l'Académie française, pour prétendre que ce ne sont pas les intuitions géniales des maréchaux qui font et défont les empires.
La question n'est d'ailleurs pas si simple. La boussole du matérialisme dialectique, dans les remous de l'agitation et de l'action quotidienne, s'est brutalement dirigée vers le septentrion de l'héroïsme individuel ou l'inspiration géniale du chef comme moteurs principaux de l'histoire. André Bazin a fort bien analysé l'hagiographie officielle cachée derrière *Le Troisième Coup*[6], et autres. Au surplus, ce n'est pas mon affaire de décider si ce sacrifice à l'efficacité supposée se justifie au niveau des himalayas de l'idéologie.
Une chose me paraît simple, et quotidienne, le lien nécessaire qui existe entre l'amok colonialiste et policier que je rencontre le matin dans mon journal et la conception de l'histoire qui est implicite dans *L'Espion*[7]*,* le *Cardinal Midzensty, Les Fils des Mousquetaires*[8] ou *Lydia Bailey*. Le déterminisme statistique de Dos Passos, de Cholokhov, ou de l'Engels de la guerre des paysans, – le drame de Gœtz à la fin du *Diable et le Bon Dieu* qui doit choisir pour ou contre son temps, n'ont, bien sûr, aucun équivalent cinématographique, pour une simple raison de sanction sociale. Non seulement on n'imagine pas un film dont le sujet serait le rôle des colons français dans les abattoirs tunisiens, malgaches, vietnamiens – mais, pas même, un film sur le repliement et la myopie économique de la bourgeoisie française, dans son propre pays.
Tout film historique réalisé dans les conditions actuelles suppose une éclipse totale des phénomènes économiques et sociaux déterminants, une éclipse partielle des circonstances politiques non conformes à l'interprétation traditionnelle, malétisaacienne[9], ou

[6] Film d'Igor Savtchenko, 1948, U.R.S.S.
[7] *L'Espion (The Thief*), de Russell Rouse, 1952.
[8] *Les Fils des Mousquetaires* (*At Sword's Point*), de Lewis Allen, 1952.
[9] A. Malet et J. Isaac, auteurs de manuels scolaires d'histoire, publiés chez

bainvillesque des faits au profit d'une mystification sur le rôle de la volonté des individus.
Dans cette disgrâce, le néo-réalisme de *Onze heures sonnaient*[10] ou d'*Umberto D.*[11], quand il ne verse pas dans le bucolisme, apparaît malgré les limites du point de vue descriptif, comme la seule manifestation d'une conception lucide de l'histoire. J'ai horreur du mot témoignage, – disons donc, comme cela s'impose par exemple pour *Los Olvidados*[12], – le « constat » est un des rares moyens d'échapper aux impostures de l'historicisme, au cinéma.

> D'instinct, Loup-Clair sentait que le commissaire et, avec lui, tout le vaste, vague, obscur, et minutieux système policier, comptaient sur le hasard, au fond, et sur l'avenir, pour que fût précisé l'état civil de la suicidée. Il sentait, d'instinct, que si "la police n'oublie jamais", ce n'est point tant que ses membres, nuit et jour, suivent les affaires… mais parce que des circonstances surgissent toujours, prévues en masse dans l'imprévu de leur détail, en raison d'une certaine monotonie générale du monde humain, et c'est un évadé de Clairvaux qui se trouve dans le Nord, par exemple, nez à nez avec le gendarme Bellequêche. Celui-ci se dispose à lui demander l'heure. L'autre, affolé, tire. De la sorte, on le reprend forcément[13].

Je lisais ainsi tranquillement le plus beau roman que j'aie lu cette année, *Marie Dubois* d'Audiberti, quand je me retrouvai devant cette irritante démangeaison : ainsi la police, qui pour les autres, et dans un État policier comme la France, où les concierges mêmes, les hôteliers, et un bon nombre de littérateurs sont indicateurs, sécrète vers l'extérieur une conception pascalienne du monde, applique à usage interne la sagesse du déterminisme statistique. Ainsi, les prestiges de Sherlock Holmes, d'Hercule Poirot et de la matière grise n'auraient pas cours auprès des supermen de la Tour Pointue. Et j'admirais la rencontre d'Audiberti et du Huston d'*Asphalt Jungle*.
La lecture de *L'Ouvre-boîte*, colloque abhumaniste d'Audiberti et Bryen, devait aussitôt après me plonger dans une bien plus grande

---

Hachette en 1929 et constamment réédités.
[10] *Onze heures sonnaient* (*Roma ore 11*), de Giuseppe de Santis, 1952.
[11] Réal. : Vittorio De Sica, 1952.
[12] Réal. : Luis Buñuel, 1950.
[13] Audiberti, *Marie Dubois*, p. 113 (N.D.A.).

perplexité. Je passe sur les satisfactions profondes de mes tics favoris : « de l'histoire vue par le cinéma à travers les actualités on ne retient que des parapluies ou des coureurs cyclistes ». « L'annale historique n'est plus logique mais caprice, cache-cache, colin-maillard, cigarettes-Montgoméry, coréens-glacés. Hegel, le mécanicien des identités, n'est plus en état d'arrêter son tortillard à Waterloo[14]. » Sinon de cette manière, tout cela, déjà avait été dit. Qui peut savoir si le mépris de Sartre pour le cinéma n'est pas dû à la situation de fait du niveau mental des films, en alliance étroite, en symbiose avec un appareillage technico-économique écrasant. Qui peut décider si le distributeur qui affirme que son public aime la soupe malodorante de *Don Camillo*, et en exige la suite, a tort dans l'absolu, puisque dans les faits, et compte non tenu d'erreurs symétriques ainsi importantes, tout se passe comme s'il avait raison.
Le plus excitant pour l'esprit, du colloque Audiberti-Bryen, était une petite phrase terminale : « Comment tenir pour la Clio humaine, quand on soupçonne l'existence d'une Clio des Mammouths et aussi, d'une des rats… »
On peut dire qu'il s'agit là d'une préoccupation nouvelle de l'absurde ; que cet abhumanisme est une reprise de Sisyphe. C'est s'aventurer sur des hauteurs où je ne peux pas suivre. Le mythe de Sisyphe, dans sa pesante gangue de perfection littéraire brevetée, me rebute légèrement. Je crains ne plus savoir de quoi on parle. Quand Audiberti et Bryen blaguent sur la science-fiction, et le dérisoire de la prééminence de l'homme, premièrement je m'amuse, deuxièmement je comprends de quoi on parle, et enfin, je vois à quoi cela peut correspondre au cinéma. Tout pour être heureux.
Cela veut dire, au cinéma, la destruction de toutes les bulles de savon de la bonne conscience, de l'optimisme civique ou sexuel. *L'Ouvre-boîte* aide à prendre conscience de la différence entre le *Faucon maltais*[15] et *Detective Story*[16], entre *The African Queen*[17] et *Il est minuit, Docteur Schweitzer*[18] comme entre les trois Tunisiens fusillés un petit matin d'il y a quelques semaines et le doc-

[14] Audiberti et Bryen, *L'Ouvre-boîte*, p. 84 (N.D.A.).
[15] *The Maltese Falcon*, de John Huston, 1941.
[16] *Detective Story* (*Histoire de détective*), de William Wyler, 1951.
[17] *The African Queen* (*La Reine africaine*), de John Huston, 1951.
[18] Réal. : André Haguet, 1952.

teur Schweitzer lui-même. La façon de raconter l'histoire dans les films prend, à la lumière de la dérision abhumaniste, un sûr aspect comique. Comme cela se trouve : il y a longtemps que *Quo Vadis*[19] ou *La Reine de Saba*[20] nous font plus rire que Bop Hope ou Toto. Il n'y avait erreur que sur le ressort de ce rire libérateur.
Confusion, plutôt. Du fait que les mauvais films de music-hall en technicolor sont beaucoup plus agréables à voir que les bons, on pouvait déduire une théorie assez fragile sur le sain optimisme du ridicule. Ou encore, une théorie du complexe de supériorité assouvi à bon compte, et ainsi de suite. Le point commun fréquent de ces films et des films historiques, l'emploi de la couleur à la manière de la peinture représentative académique, ne suffisaient pas à tout expliquer. Ainsi, le ressort n'est pas le ridicule, mais le dérisoire, pas le grotesque, mais le sinistre. Le « Vu de Sirius » de la sagesse des nations est devenu tragi-comédie.

On a fait beaucoup de plaisanteries sur Sartre, la liberté et l'engagement, si bien que les spécialistes seuls osent entrer dans les discussions de niveau élevé : les éditorialistes du *Figaro*, pourtant descendent hardiment dans l'arène, et mon bon confrère en critique cinématographique, Maurice Feltin, archevêque et cardinal, donne de la mitre et de la crosse pour défendre les huguenots Schweitzer et Fresnay. Il y a de quoi hésiter, au moment d'élever le débat, pour déclarer qu'il y a en conclusion un bon cinéma, le démystificateur, et un mauvais, le mystificateur. Quel confort, si une classification de ce genre pouvait marcher.
Je suis assez d'accord qu'il n'y a pas de bons romans antidreyfusards, pas de grande œuvre à la gloire de la tyrannie. Mais les films ? Ce n'est pas la moindre des conséquences de l'esclavage économique du cinéma. Comme les films sont des objets, leur qualité d'objet peut s'apprécier séparément. On peut admirer, dans *Detective Story* par exemple, la belle ouvrage, sans s'arrêter à l'odieux de sa signification. L'enquête des *Cahiers du cinéma* sur la critique danse devant mes yeux : au nom de quoi, à cause de quoi est-ce que je préfère *Detective Story* à *Buridan, héros de la Tour de Nesles*[21], ou même, ou surtout aux tout petits films opti-

[19] Réal. : Mervyn Le Roy, 1951.
[20] *La Reine de Saba* (*La Regina di Saba*), Pietro Francisci, 1952.
[21] Réal. : Émile Couzinet, 1952.

mistes, sains et constructifs consacrés au bon peuple de nos gais faubourgs ?
L'attitude qu'on a devant l'histoire me paraît une pierre de touche ; *Le Diable et le Bon Dieu* me paraît bien ce qui au théâtre en exprime le mieux l'aspect tragique. En principe, j'aimerais donc bien un beau film historique. Une belle figure, Toussaint-Louverture. Un beau sujet, la Libération de Saint-Domingue par les esclaves révoltés. Un beau décor : le mystère vaudou : d'étonnantes convulsions politiques… etc. Est-ce par hasard, qu'à l'autre bout de la machine, sort *Lydia Bailey* ?

Court traité d'optimistique

Positif, n° 6, avril 1953

Je n'ai la prétention, ni surtout l'envie, de discuter des fondements idéologiques du réalisme optimiste, sain et constructif, considéré comme la panacée contre la « décadence ». Je dois d'ailleurs ajouter que j'entends mal la signification de « décadence ». L'époque où les poètes rêveurs aimaient à se qualifier de « décadents » évoque irrésistiblement la peinture préraphaélite ou l'univers ouaté des salons pour littérateurs de *Paludes*. Quant à l'univers viril de la joie au travail, de la joie du sport et des yeux grands ouverts sur un avenir radieux, qui en serait l'antithèse, j'avoue également que son caractère irréel est ce qui me frappe le plus.

Le texte de M. Kanapa « Feu sur la décadence », récemment publié dans la *Nouvelle Critique*[1], dogmatique à souhait, véhément et confondant, tranche, lui, hardiment de ces questions. On est, ou n'est pas, visité par la vérité. L'étonnant puritanisme, l'agressivité de ce texte écartent l'opinion première qu'on s'en faisait, que c'était un agréable moyen de rire en société, l'équivalent journalistique du poil à gratter ou du fluide glacial. La sincérité, l'ambition de se hausser au niveau d'un Saint-Just, ou en tous cas, d'un Jdanov, sont pourtant si évidents qu'il faut bien tenir la chose pour sérieuse. Mais, après tout, que M. Kanapa, dans son désir bien légitime de ne pas risquer l'accusation « d'opportunisme » en se garant de celle de « sectarisme », emploie toute sa bile contre Jean Vilar, Jean-Marie Domenach ou Claude Roy, ne me regarde pas. Je suis juste un peu surpris, car, précisément, Claude Roy, je le trouvais déjà assez sectaire.

Il semble que le texte de M. Kanapa éclaire et résume une campagne menée depuis plusieurs années contre le « morbide », le « pessimisme » et la « démission », au cinéma, campagne menée

---

[1] Jean Kanapa, « Feu sur la décadence », *La Nouvelle Critique,* n° 43, février 1953.

sur deux fronts, l'examen minutieux de toute trace de « décadence » dans les films s'accompagnant d'une sonnerie de fanfare pour toute découverte de bon esprit constructif.

Les discussions sur la peinture de Fougeron, ou les romans de Fadeev meublent agréablement une conversation. L'ardeur, la compétence universelle de M. Kanapa incitent toutefois à la prudence, et je ne me sens pas de taille à décider s'il a tort ou peut-être raison. On a toutefois le droit de se demander ce que signifient ces propos, quand ils s'appliquent au cinéma.

À première vue, il ne paraît pourtant pas que le « désarroi morbide » ou l'excès de préoccupations intellectuelles soient les dangers principaux qui menacent l'art cinématographique. Il est arrivé, au cours des quelques dernières années, que de grandes machines commerciales utilisent délibérément la désespérance, l'échec et la frousse, comme moteurs principaux. *Duel in the Sun*[2], par exemple, se termine dans la boucherie. Je n'ai pas de goût pour la statistique. Mais il est probable que la proportion des films commerciaux qui se terminent ainsi dans la débandade générale, est très faible. Je ne dispose ni de fiches, ni de répertoire. Mais j'ai sous les yeux la liste des films projetés cette année en public. Je suis loin de les avoir tous vus. Sur 107 films français, j'en ai vu 22. Et sur 239 films américains, 32. Sur ces 32 films américains, 26 se terminent dans l'allégresse, la solution des conflits et la joie de vivre ; sur les 22 films français, 14. Il est infiniment probable que les 207 films américains et les 85 films français que je n'ai pas été voir, et qui constituent la masse de la production commerciale sont, à 99 pour cent, de claires manifestations de conformisme et que dans la mesure où des conflits sont exposés, on en voit la solution.

La proportion des films commerciaux qui ne sacrifient pas à la fin heureuse est donc faible dans le cas des films que j'ai vus et, sans doute, infime, si on considère la production dans son ensemble.

À quoi on me répondra, justement, que le « *happy end* » n'empêche pas, et souvent, excuse, de violentes manifestations de cruauté, de « morbidité » ou de pseudo-érotisme commercial. S'il faut bien pourtant adopter un critère, on est quand même forcé de constater

---

[2] *Duel au soleil*, King Vidor, 1946, avec Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten.

que l'obligation de bien terminer une histoire, et une soirée, est, pour le scénariste, une règle de fer. Quand on veut nous faire croire que la menace principale qui pèse sur le cinéma est celle d'une peinture quasi exclusive des obstacles qui s'opposent au bonheur des hommes, il faut prendre la précaution préalable d'expliquer que les moyens employés pour faire cette peinture effroyable du monde sont presque toujours de raconter une histoire qui se termine bien. Exercice de virtuosité, qui peut sans doute se faire dans un faible nombre de cas, mais qui pour la quasi-totalité des comédies légères ou des petits drames bourgeois est impossible à exécuter.

En réalité, il est visible que les trois quarts, au moins, de la production commerciale ordinaire des films reposent sur l'utilisation d'un petit nombre de schémas, qui aboutissent tous à la conclusion qu'au fond le monde tel qu'il est n'est pas si désagréable à vivre. Ce dont chacun peut naturellement se convaincre en ouvrant son journal le matin.

Je concède volontiers à tout ceci un côté simpliste ou primaire. Toutefois, il est parfaitement clair, en partant de la liste des films projetés au cours d'une année, que le cinéma est presque entièrement consacré à répandre chez les spectateurs une conception absolument mystificatrice de l'état réel du monde qu'ils vivent. Ce n'est pas d'hier que date l'amusant *Voyage à Purilia* où Elmer Rice s'était diverti, à la manière du Gulliver, à présenter un monde où les conventions cinématographiques seraient transférées au réel. Tout ceci n'a donc rien de nouveau.

On compte sur les doigts d'une seule main, chaque année, les films qui s'opposent à ces conventions. Pour quelques bonnes années, il faut les deux mains.

D'où vient donc cette campagne forcenée, qui se fonde sur l'idée que l'ennemi principal de l'art cinématographique, et de la conscience du spectateur, est une généralisation du morbide, une colonisation du cinéma par le désespoir.

Un nombre assez important de critiques de films, dont beaucoup paraissent avoir du goût et un vif amour du cinéma, et qui comptent parmi eux un grand historien du cinéma, Georges Sadoul, consacre le plus clair de ses forces à lutter contre ce péril supposé.

L'ensemble de leur raisonnement a l'air de reposer sur ce postulat : un film qui dépeint le monde extérieur sous un aspect repous-

sant et pessimiste, sans indiquer de solution aux conflits, sans déboucher sur le monde régénéré de l'avenir, sans être éclairé sur sa fin par une petite lueur d'espoir, mystifie et décourage le spectateur, l'éloigne de la lutte, et l'empêche de modifier le monde tel qu'il est. Je ne vois aucun moyen d'en effectuer la démonstration. Mais je vois, au contraire, je constate dans les faits, je vérifie toutes les fois que je vais au cinéma, une proposition inverse ainsi conçue : tout film qui présente du monde contemporain une image riante, ou qui annule les conflits qu'il a mis en scène, par une fin heureuse postiche, rassure et endort le spectateur, le persuade de l'existence objective des conventions optimistes utilisées, et lui prouve la légitimité et la pérennité du monde établi qu'il va retrouver à la sortie.

Cette curieuse phobie s'appuie sur un second postulat : un auteur de films peut choisir son sujet. Car il est impossible de soutenir, comme théorie esthétique exclusive, que le sujet est ce qui compte le plus dans un film, sans supposer que l'auteur du film a eu le choix de son sujet. Encore faut-il préciser, et nos théoriciens entendent-ils par « mettre l'accent sur le sujet », la mise en œuvre d'un sujet sain et constructif, qui fasse « confiance à l'homme ». Il est en effet bien clair, pour eux, qu'un film dont le sujet serait l'horreur de la condition des ouvriers qui fabriquent le ciment dans les fours à chaux, sans indiquer qu'il arrivera un jour où on leur fournira du lait en quantité suffisante à la sortie, ne mettrait pas réellement l'accent sur le sujet. Byzantinisme, qui, malheureusement ne peut s'appuyer que sur peu d'exemples concrets, la machine à faire des films ne permettant pas de réaliser un film dont le sujet serait l'horreur de la condition des ouvriers qui fabriquent le ciment.

Ce qui me frappe le plus, en effet, dans cette série d'escarmouches contre le film noir, et la prétendue suprématie du désespoir, est sa gratuité. Le nombre des cas où l'auteur d'un film est réellement libre de choisir son sujet, dans notre système de production, est infime ; et parmi ces cas, le nombre des sujets qu'on pourrait à juste titre qualifier de « morbides », presque nul. Dans la plupart des cas, au cours de laborieuses discussions, un auteur consent à traiter un sujet, accepte des modifications essentielles du sujet qu'il proposait, ou propose un sujet dont il sait d'avance qu'il conviendra (peut-être). Le cahier des charges est de toute manière

très lourd. Je ne parle même pas des tabous, des interdictions, ou de la simple impossibilité de traiter les faits les plus quotidiens, tels que police, commerce ou colonisation, d'une façon autre que conformiste.

En fait, dans notre système, la manière de choisir un sujet et de le traiter est déterminée assez rigidement : il faut qu'apparemment la construction dramatique du film que vous allez faire repose sur la conception spiritualiste de la société, à laquelle personne ne croit vraiment, mais qui est en vigueur principalement sur le fronton des édifices publics : liberté, égalité, etc. Vous ne pouvez montrer distinctement aucun fait qui contredise cette conception du monde, rien mettre dans votre sujet qui puisse laisser entendre que des phénomènes économiques ou sociaux, par exemple, pourraient avoir une influence dans la vie des individus ou des collectivités.

On en arrive ainsi, pour ne citer qu'un exemple, à faire des sinistres officines de mariage le lieu si pittoresque où, enfin, les cœurs solitaires se rencontrent et prennent d'un bon pas le chemin d'un avenir meilleur[3]. Il est assez clair qu'un film qui aurait montré le vrai visage de ces officines ne pouvait pas se faire, ou plus difficilement. Mais induire de cette conception lénifiante des agences matrimoniales, sous le prétexte que la petite lueur d'espoir y brille bien à la fin, l'existence d'une nouvelle école réaliste optimistique, qui rend enfin justice aux esseulés bien de chez nous, me paraît une fantastique aberration. Symétriquement, la campagne acharnée développée contre le beau film de Pagliero, *Un homme marche dans la ville*[4], reposait sur l'illusion inverse que la peinture dépouillée et féroce de la vie des dockers qu'on y voyait, était une intolérable insulte au prolétaires eux-mêmes qui menaient cette vie. On imagine mal Pagliero ayant envie d'insulter les dockers. On imagine mal son producteur toutefois, l'autorisant à montrer les grèves spasmodiques vaincues par la faim, contre le déchargement du matériel de guerre. Pagliero pourtant montrait que c'est précisément par la faim qu'on pourrait vaincre les dockers, et quel genre de vie ils menaient. Encore ces deux exemples sont-ils limités à des films réalistes, dont le rapport à la

---

[3] *Agence matrimoniale*, Jean-Paul Le Chanois, 1952, avec Bernard Blier et Michèle Alfa.

[4] Film de Marcel Pagliero, avec Ginette Leclerc, Jean-Pierre Kérien, Robert Dalban.

réalité qu'ils expriment peut se saisir tout de suite : impossibilité d'expliquer l'état réel des choses, choix ou refus d'une peinture optimiste.
Les réalisateurs et les scénaristes américains disposent d'une technique éprouvée pour retourner par une conclusion optimiste ou édifiante une situation dont ils ont au préalable montré l'horreur. Le flic de *Detective Story*[5] est une ignoble brute toute puritaine que son sacrifice est sensé racheter. Le gang électoral de *Sell Out*[6], qui passe à tabac, massacre, ou intimide les témoins gênants, est finalement vaincu par le génial *attorney* fédéral. De même les films policiers français (la violence et la corruption des policiers passés pudiquement sous silence) se terminent-ils généralement par le triomphe des intellectuels de la Tour pointue. Mais on s'explique mal la confusion, l'amalgame étrange, qui a fait mettre dans le même sac que ces produits de protection sociale, les quelques films policiers noirs, comme *Le Faucon maltais*[7], *Murder my Sweet*[8], *Asphalt Jungle*[9], qui ont, un court moment, pu exister précairement. *The Sniper*[10], fait par Dmytryk depuis son passage dans le clan des dénonciateurs, indique d'ailleurs clairement le sens de l'évolution du film policier américain, vers la réhabilitation du sens humain des « *cops* ». Or, il semble que le film policier noir, genre historiquement liquidé, soit pour les théoriciens de l'optimistique un des plus grands ennemis du cinéma, alors que sa liquidation même est terriblement chargée de sens. Non seulement Wyler passe des *Best Years of our Life*[11] à *Detective Story*, mais le sujet même de *All the King's Men*[12] est repris dans un sens optimiste par Gerald Mayer, nouveau metteur en scène et ancien commis voyageur de la M.P.A.A. en Europe, dans *Sell Out*. Si j'avais, moi aussi, du goût pour l'amalgame, je prendrais un vif

---

[5] *Histoire de détective*, William Wyler, 1951, avec Kirk Douglas et Eleonor Parker.
[6] *La Carte forcée*, Gerald Mayer, 1952, avec Walter Pidgeon.
[7] John Huston, 1941, avec Humphrey Bogart et Mary Astor.
[8] *Adieu ma belle*, Edward Dmytryk, 1944, avec Dick Powell et Claire Trevor.
[9] *Quand la ville dort*, John Huston, 1950, avec Sterling Hayden.
[10] *L'Homme à l'affut*, 1952, avec Adolphe Menjou et Arthur Franz.
[11] *Les Plus Belles Années de notre vie*, 1947, avec Myrna Loy, Fredric March, Dana Andrews, Teresa Wright.
[12] *Les Fous du roi*, Robert Rossen, 1949, avec Broderick Crawford, John Ireland, Joanne Dru.

plaisir à asseoir côte à côte Kanapa et Gerald Mayer, pour les faire parler à tour de rôle des périls de la décadence.

J'aime et je respecte beaucoup Georges Sadoul et son œuvre. Je crains pourtant que l'article de M. Kanapa ne donne à ses amis un nouvel élan dans leur charge contre le « pessimisme », le « démissionarisme » ou le « formalisme » considérés comme leurs ennemis principaux. J'arrive déjà mal à comprendre, par exemple, comment le petit guide du spectateur des *Lettres Françaises* peut la même semaine aimer un peu *Noblesse oblige* (humour noir) et *Passeport pour Pimlico*[13] (humour anglais) quand visiblement le naturel et sain optimisme de *Pimlico* n'est qu'un camouflage de l'esprit fabuleusement réactionnaire du film, et *Noblesse oblige* la plus violente machine de guerre que je connaisse, avec *Verdoux*, contre la légitimité de la société.

Aux attaques indistinctes contre le film noir américain, confondant d'une manière que j'espère inconsciente un *Naked City*, apologie du flic, avec *The Maltese Falcon*, féroce entomologie du même flic, correspondent les attaques contre le « formalisme » de quelques films français ou autres. En France, en effet, la possibilité de faire un « policier noir » est exclue tant est chatouilleuse la préfecture. Ce qu'on appelle le formalisme français n'est que la manifestation presque désespérée de quelques auteurs qui tentent de nier la qualité d'objet industriel et commercial prise par le film dans notre système. J'attends encore une explication qui me convaincrait du caractère décadent d'une telle position.

Un auteur qui, dans le cadre de notre cinéma, réussit ou à détruire l'optimisme naturel et obligatoire de toute description cinématographique de notre société, ou à donner à son film par la rigueur d'une construction formelle, le caractère d'une œuvre, assume sa responsabilité d'auteur de la manière que je crois la plus juste, pour nos coordonnées espace et temps ; en outre, je vois que, sauf exception rarissime, elle est la seule possible. C'est assez dire que je ne comprends pas pourquoi M. Kanapa donne le signal de l'assaut.

M. J.-P. Sartre vient publiquement dans une série de textes étonnamment brillants et convaincants de prendre une position lourde

---

[13] *Passport to Pimlico,* film britannique d'Henry Cornelius, 1949.

de sens... sans se laisser influencer par le qualificatif de « laquais de Wall-Street » qu'on lui jetait à la face il n'y a pas un an. Je me suis rarement autant senti séduit et convaincu par un exposé, que par le récit sec, clair et sans appel aux passions, de son voyage à Vienne, et je peux même dire que les lourdes imprécations, purement passionnelles, de Laurent Casanova, qui suivirent immédiatement, ne réussirent pas à déloger cette conviction. De même, le délire puritain de M. Kanapa ne risque pas de me faire changer d'avis ni sur le colonialisme français, ni sur les problèmes de la paix et de la guerre, par exemple. Je ne vois aucun lien nécessaire entre l'horreur de la guerre du Viet-nam, ou même la lutte du prolétariat français, et les injures provocatrices dont *La Nouvelle Critique* couvre les adversaires d'une conception « optimiste et constructive » des arts en général, ou du cinéma en particulier.

J'ai déjà cité ce texte de Friedrich Engels : « Le romancier remplit parfaitement sa tâche, quand par une peinture fidèle des rapports sociaux réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérennité de l'ordre existant, même s'il n'indique pas de solution, même s'il ne prend pas ostensiblement parti. » Je ne vois pas ce qui peut empêcher un auteur de films d'être partisan d'un tel programme. Les données fondamentales du cinéma, étendues, et l'immensité de l'audience, étroite dépendance d'une machinerie économique, ne modifient guère l'intention où peut être un auteur de « remplir ainsi parfaitement sa tâche ». Elles modifient considérablement les possibilités pratiques qui lui sont offertes. Ce qui est une autre question, naturellement beaucoup plus importante. L'optimisme, pour son plein développement, exige un monde de noumènes, une république cinématographique de fins-en-soi, une cité harmonieuse où l'auteur, délibérément et de son propre mouvement, pourrait choisir d'ouvrir les portes radieuses de l'avenir à des concitoyens auxquels une telle démarche ne risquerait plus de faire frauduleusement oublier leurs malheurs présents, puisqu'ils n'en auraient pas.

En voiture pour cette cité harmonieuse ? Pourquoi pas ?

Mais de toute évidence, nous ne sommes pas arrivés.

1er mars 1953

Un grand film athée

Cahiers du cinéma, n° 23, mai 1953

Le Salaire de la peur, film français d'Henri-Georges Clouzot. Adaptation et dialogues : H.-G. Clouzot, d'après le roman de Georges Arnaud. Images : Armand Thirard. Musique : Georges Auric. Décors : René Renoux. Interprétation : Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot, Folco Lulli, Peter Van Eyck, William Tubbs, Centa, Dario Moreno, Jo Dest. Co-production : Filmsonor – C.I.C.C. – Vera Film – Fono Roma, 1953. Distribué par Cinédis.

Un bon nombre de littérateurs disent, ou même pensent, que le cinéma trahit ou appauvrit les ouvrages célèbres ou non dont il s'empare. On discute gravement sur les problèmes de l'adaptation, comme si chaque cas n'était pas tout à fait particulier, comme s'il existait un critère un peu général. On voit du reste qu'aucune règle précise ne peut être établie : on ne peut pas dire qu'un bon livre fait un bon film et un mauvais livre un mauvais film ; ni, inversement, qu'un bon livre fait un mauvais film, et un mauvais livre un bon film. Chaque proposition un peu exhaustive est contredite par dix exemples ; bref, pas de syllogisme à l'horizon ; pas de certitude pensable. Naturellement, il est sûr, par exemple, qu'aucun bon film ne peut être tiré de *Léon Morin prêtre*[1] ; le nombre des cas aussi tranchés est pourtant moins élevé qu'on aurait tendance à le croire.
Il est tout à fait indispensable de s'en tenir à ces constatations de bon sens si l'on veut se garder des généralisations intempestives : les deux grandes tragédies cinématographiques françaises, et, à mon sens, les deux plus grands films des deux dernières années

[1] Le roman de Béatrix Beck, publié en 1952, sera adapté par Jean-Pierre Melville en 1961.

sont des adaptations d'ouvrages éminemment comparables par la médiocrité discrète de l'écriture, par la pauvreté formelle, par l'absence de style littéraire. *Jeux interdits*[2] et *Le Salaire de la peur* valaient tout au plus par la force des sujets, ou davantage, par la richesse des idées initiales. L'esprit de système parle alors : écarté le théorème qu'un bon sujet suffirait à faire un bon film, on a la tentation d'avancer qu'il fallait justement que ces livres fussent aussi peu respectables dans leur forme, leur agencement dramatique et la détermination même de leurs personnages, pour que Clément et Clouzot en tirassent le maximum jusqu'aux transfigurations qu'on peut voir.

Cette comparaison engendre presque une certitude ; comment ne pas se dire qu'on a compris le problème ; les objections, toutefois, se présentent immédiatement : je n'aime pas *Le Curé de campagne*[3] ; et sans doute ne placerais-je pas *Le Diable au corps*[4] au tout premier rang. Mais ce sont visiblement de très grands films, qui n'ont pu qu'être portés par le respect absolu et l'extrême fidélité à de très grandes œuvres, jusqu'à la perfection formelle et la noblesse qu'ils ont en eux. Ainsi, peut-on voir clairement que le fameux problème de l'adaptation n'est qu'un faux problème, très exactement réductible à la personnalité même de l'auteur du film.

Tout étourdi encore du choc produit par *Le Salaire de la peur*, on peut donc penser qu'il s'agit de la manifestation la plus claire et la plus cohérente d'un monde Clouzot, dont on n'aurait jusqu'à maintenant vu que des fragments – ou mieux, car je ne pense pas qu'on puisse ramener ce film à quelque subjectivité, ou à quelque métaphysique, il est évident que Clouzot vient enfin d'exprimer totalement, et sans doute volontairement, sa manière de saisir le réel. On peut même prononcer les mots de monisme matérialiste, ou de relativisme ; l'allure générale du film retient toutefois de s'avancer dans les nuées.

Les clés fournies par la plaquette étourdissante de virtuosité, consacrée à Clouzot par François Chalais, ouvrent d'abord toute une série de portes. Le goût de la violence, de la brutalité, de l'effica-

---

[2] Réal. : René Clément, 1952.

[3] *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, 1951, d'après G. Bernanos.

[4] Réal. : Claude Autant-Lara, 1947, d'après R. Radiguet.

cité explique cette forme coupante, ce découpage sans un temps mort, cette avalanche de coups minutieusement calculés pour que la force du suivant efface le souvenir du précédent, et qui vous laisse sans souffle. Les grosses têtes du spiritualisme militant disent des *Liaisons dangereuses* : « c'est une simple progression » ; on voit d'ici la même sentence tomber des mêmes bouches ; la progression du film n'est pas plus une mécanique-en-soi que celle des *Liaisons* ; ce n'est pourtant pas à ces gens-là qu'il faudrait faire des discours sur la fin et les moyens.

Il faudrait s'attarder sur les prouesses du film, le plus achevé, sans doute de Clouzot, sur la dureté du cadrage, sur la férocité des traits, sur l'habileté diabolique de l'exposition, sur l'efficacité et la subtilité du dialogue. Mais on voit si immédiatement la plénitude et la beauté de la forme du film, et ses ennemis même vont le concéder si aisément, qu'il vaut peut-être mieux courir très vite jusqu'à la signification de ce qui est montré.

La machinerie dramatique, la plus parfaite, sans doute, qu'on ait vue en France depuis longtemps, renforce encore cette impression : pas un épisode qu'on puisse retrancher sans modifier la conclusion. On a déjà vu écrire que le début du film, ou l'intrigue sentimentale Montand-Vanel, surchargeait un propos qu'on ramenait à l'histoire d'un personnage qui a peur. Et de fait, pas traces de tout cela dans le roman. Le propos de Clouzot apparaît ainsi, à mon sens, comme beaucoup plus vaste que le simple récit de la peur d'un camionneur assis sur un baril de nitroglycérine.

Une première partie, assez longue, presque une moitié du film, est entièrement consacrée à la mise en situation des personnages, sur le plan social, comme sur le plan sentimental. Il n'y a littéralement pas d'action pendant la première heure de projection ; je crois n'avoir jamais encore vu un pareil souci d'explication quasi théorique des préliminaires d'un drame, un pareil soin dans la préparation des chausse-trapes, une telle volonté de présenter le déroulement des faits, comme la conséquence *nécessaire* d'une situation précise et définie ; la méthode d'exposition du *Salaire de la peur* est la correspondance exacte, au cinéma, des vues de Sartre sur le roman, ou l'action dramatique. Les personnages sont pris dans la nasse de leur situation dans le monde. Le refus conscient ou inconscient d'assumer leur condition, l'aveuglement, la croyance

naïve en leurs forces illusoires les précipitent nécessairement à la catastrophe.

Sans doute la méthode de Clouzot est-elle rigoureusement réaliste, et rien de la proposition abstraite précédente ne se trouve-t-il dit clairement. Mais à qui fera-t-on croire que Clouzot voulait simplement *bien raconter* une histoire ? Les règles mystérieuses de la confection du scénario bien goupillé se confondent ici avec l'ambition même du film.

De même, l'intrigue sentimentale Folco Lulli-Montand-Vanel, que déjà des critiques pudibonds ont trouvé « insistante », n'apparaît pas du tout comme une digression gratuite, mais comme le meilleur moyen, par la lente décristallisation de Montand, de ne pas faire du voyage une action-en-soi, mais une action singulière, déterminée et nécessaire. La discrétion des moyens employés pour développer cette intrigue sentimentale, la précision invisible des rapports entre la petite frappe et le caïd, outre qu'ils indiquent un fort intelligent lecteur de Genet, font du petit drame homosexuel si nécessairement imbriqué dans le drame du film, la seule manifestation adulte, au cinéma, avec l'histoire du couple nazi dans les *Maudits* de René Clément[5], des conflits homosexuels. Je me demande si Clouzot n'a jamais pensé aux possibilités d'adaptation de l'admirable *Taciturne*[6] de Roger Martin du Gard.

Le *Lumpen-proletariat* importé, les indigènes et les représentants de l'ordre du pétrole dont les rapports sont aussi clairement et systématiquement *expliqués* que les rapports sentimentaux des protagonistes, contribuent à faire de la première partie du film la peinture d'un monde aussi complexe, aussi subtil et aussi dense que celui d'*Asphalt Jungle*[7], par exemple, ou des grands Stroheim. Dans une période où l'infantilisme des situations devient, de *Don Camillo*[8] aux *Neiges du Kilimandjaro*[9], la règle de fer des scénarios, l'aspect adulte du sujet surprend étrangement, et place le film, immédiatement, très en avant des conflits mineurs et enfan-

[5] Sorti en 1947.
[6] *Un taciturne*, drame en 3 actes, Gallimard, 1932.
[7] *The Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*), de John Huston, 1950.
[8] *Le Petit Monde de Don Camillo* (1952), *Le Retour de Don Camillo* (1953), de Julien Duvivier.
[9] *The Snows of Kilimanjaro*, de Henry King, 1952.

tins qui constituent le sujet de quatre-vingt-dix-neuf pour cent des films que nous voyons aujourd'hui.

Je pense toutefois que la signification du film est bien plus importante que sa place dans le cinéma contemporain, ou même dans l'œuvre de Clouzot. Beaucoup plus que dans tous ses films précédents, Clouzot dans *Le Salaire de la peur* semble vouloir « faire comprendre » – ce qui était latent dans son œuvre passée, semble ici évident. Je ne veux pas dire, naturellement, que sa méthode même ait changé. Il procède toujours, avec la même brutalité, par chocs purement physiques sur la sensibilité du spectateur ; on trouve toujours la même méfiance justifiée pour l'introspection, pour la fine réplique psychologique, le même réalisme cruel qui fait s'interroger les boyscouts sur l'âme de ses personnages, et le message de ses films. Mais cet univers dit « noir » qui est celui de ses films, l'absence calculée du fameux petit rayon d'espoir qui réchauffe tellement d'églises, le refus de déboucher sur les perspectives radieuses se rattachent à mon avis plus clairement à une tragédie de l'absurde.

Un spiritualisme sournois traîne comme un brouillard dans les arrière-fonds de presque tous les films. Je ne parle pas de bergeries où les âmes sont ouvertement sauvées et pas davantage des aventures de Calvero où en vain on cherche la trace d'Henri Verdoux, mais des fondements idéologiques implicites de la production des films, dans son ensemble.

Le Salaire de la peur est un film qui n'implique ni être suprême, ni providence. Comme les romans de Conrad, *Le Salaire de la peur* est un drame de l'échec, et comme eux, une tragédie de l'absurdité des entreprises aveugles. Il ne s'agit pas d'une vanité-en-soi, de l'action-en-soi, mais d'un échec étroitement lié à un contexte humain précis. La rigueur de la marche vers cette conclusion est peut-être ce qui émeut le plus. À une première vision, la double valse de la fin surprend, comme une performance supplémentaire inutile. Ce doigt de complaisance, à peine perceptible, explique peut-être l'instant d'hésitation qu'on a, pour saisir que cette fin était inséparable de l'exposé des motifs.

Ainsi, à un moment où nous étions quelques-uns à nous dire que l'ère du scénario trop bien charpenté allait peut-être se clore, c'est un film étonnamment construit qui vient bouleverser notre petit

confort. Tant il est vrai qu'aucune généralisation n'est à l'abri des événements, au cinéma. Le merveilleux *Hulot* repousse du pied toutes les recettes brevetées de fabrication d'un scénario, mais faut-il, à la Dorsday[10], se gargariser à l'eau de Lourdes parce que la folle prétention métaphysico-lyrique de Mina de Vanghel[11] en fait autant ? Et de l'échec évident de récentes mécaniques parfaites induire qu'une machinerie trop savante condamne un film, au départ ?

Le Salaire de la peur recherche et utilise l'effet, n'importe quel effet pourvu qu'il fonctionne. La psychologie des personnages est sans diaprures littéraires et repose sur leur comportement ; ils n'ont pas une âme immortelle, libre et dispose, hors de leur condition, qui a été étroitement définie. Il paraît que rien de tout cela n'est encore à la mode. Au terme d'un effort technique qui a été, semble-t-il, lent et pénible, le film de Clouzot, dans une brutale perfection formelle balaye les brouillards spiritualistes et devient une image inoubliable de l'atrocité du monde.

---

[10] Michel Dorsday, critique aux *Cahiers du cinéma.*

[11] Moyen-métrage de Maurice Clavel, sorti sous le titre générique *Les Crimes de l'amour*, avec *Le Rideau cramoisi* d'Alexandre Astruc en 1953 ; avec Odile Versois et Alain Cuny.

Il est minuit, Docteur Kinsey

Cahiers du cinéma, n° 30, Noël 1953

Un raisonnement qui profite à celui qui le tient éveille ma méfiance. Il serait tellement plus satisfaisant pour l'esprit que les personnes bien intentionnées qui trouvent dépassé l'anticléricalisme, fussent athées. De même, tellement moins irritants ceux qui déclarent si démodé le féminisme, s'ils n'étaient des littérateurs grivois. Comme on rirait gaiement, en famille, du petit père Combes et de l'émancipation féminine, si, pêle-mêle, Fatima, l'affaire Finaly ou les succès de librairie des « Caroline » ne venaient donner à cette bonne humeur je ne sais quel goût de cendres.
Naturellement les femmes votent, dirigent des affaires, ou écrivent des livres. La plus jolie dame-député, à ce qu'on dit, siège même à l'aile gauche du M.R.P. De là à conclure qu'il n'y a plus de problème féminin… Ainsi les Français de Casablanca parlent-ils volontiers de ces fameuses écoles maternelles pour les indigènes. Les gens intelligents, l'élite, quoi, disent et pensent que les femmes ont « aussi » le droit d'être intelligentes, et d'avoir des idées sur autre chose que la cuisine, l'amour, la lessive ou l'utilité des bons magiques. On n'est plus en 1939, que diable.
Dans les faits, dans la vie politique, et surtout dans la vie privée, un très petit nombre de mâles reconnaît réellement ces droits – et en tout cas, refuse énergiquement d'envisager les conséquences de ces droits. Égalité dans le travail, passe encore, mais égalité sexuelle, par exemple, vous imaginez ? Un jury de pères de familles honorables, avec même une dame, pour la bonne forme, condamne Pauline Dubuisson[1] principalement sur la révélation fournie par l'avocat général, le procureur, ou je ne sais pas qui de la même farine, qu'elle avait eu cinq amants. Une fille de vingt-

[1] Pauline Dubuisson (1927-1963) a été condamnée à perpétuité en 1953 pour le meurtre de son amant, puis libérée pour bonne conduite en 1959. Elle se suicide en 1963.

huit ans ! Lequel de ces brontosaures, et quel fils octovigintigénaire de ces brontosaures, n'a eu que cinq maîtresses ? La presse féminine et la presse du cœur n'auraient le foudroyant succès qu'elles connaissent sans une persistance fondamentale dans les mœurs du mythe de la prééminence masculine. La femme est faite par l'homme et pour l'homme. Et d'ailleurs, comme l'explique si bien le docteur Kinsey, il peut admirablement s'en passer.

Hommes 98 %, Femmes 0,001 %, Sans opinion 1,999 %

Heureusement dit-on, les littérateurs ne sont pas comme ça. Sans doute, bien que la succession de Gyp soit ardemment disputée par une nuée de Mazo de la Roche ; ne discutons pas plus avant ; je concède que ce n'est pas de la littérature. Beaucoup de femmes, il est bien vrai, écrivent comme elles veulent et ce qu'elles veulent de leurs propres problèmes. Sans s'arrêter à l'aspect compilation de cet ouvrage, *Le Deuxième Sexe* de Mme de Beauvoir marque une grande date, celle de la lucidité féminine. Depuis, il est pratiquement impossible aux jeunes écrivains de refuser, avec ou sans mauvaise grâce, et en général, avec, une égalité de principe à « la » femme. On ne parle pas des filles, évidemment. Comme le Ferral de Malraux, s'ils rencontrent une Minerve, ils voudraient bien savoir la tête qu'elle fait quand elle jouit.

Les hussards néo-maurassiens, dans leurs écrits sérieux, leurs articles, en sont tous là. Vingt coupures de journaux apportent vingt preuves que les Nimier, Laurent et la suite sont tout à fait corrects, sur ce terrain. Mais il faut bien vivre. On ne vit pas avec des articles, ou bien cela se saurait. Et ces garçons écrivent donc des livres. Je ne sais pas si, encore ou déjà, ils invoquent le double jeu, mais il faut bien constater que « la femme » qu'on découvre dans leurs ouvrages, du « Hussard Bleu » à la série des « Caroline », n'est autre chose qu'une vieille connaissance des radicaux socialistes de la bonne époque, la femme-objet.

Mais au fait, l'objection plus haut citée, à propos de Mazo de la Roche ne s'applique-t-elle pas à ce cas ?

La question se présente tout à fait différemment en ce qui concerne le cinéma. Le cinéma est fait presque exclusivement par des hommes. La femme, au cinéma, c'est donc très exactement la

femme telle que la voient les hommes. Les scénarios de Mmes Théa von Arbu, Claire Booth, ou Anita Loos ne marquent aucun tournant dans la représentation des personnages féminins. Beaucoup de femmes écrivent des livres d'hommes, font la politique des hommes. Il n'y a que très peu de femmes réalisateurs de films. Elles font des films d'hommes. Quant à l'homosexualité féminine, on sait quelle indulgence amusée et supérieure lui portent les mâles. Sans juger la valeur même des films, ni *Jeunes Filles en uniformes*[2]*,* ni *Olivia*[3] n'apportent de quoi détruire cette suffisance. Quiconque parle des femmes et du cinéma sans préciser d'abord de quelles femmes il s'agit, et que ce sont les hommes qui non seulement les voient, mais les *montrent* ainsi, commet une escroquerie de première grandeur. Lapalissade, peut-être. On ne me fera pas croire que le métier de metteur en scène est une affaire de vocation, voire de résistance nerveuse ou de capacité physiologique. En réalité, le cinéma est la chasse gardée des mâles pour des raisons qui tiennent à l'importance capitale de la représentation des personnages féminins. Bref, à la mystification.

Le harem imaginaire

La grosse Louise, reine des bordels de Lunéville, se costumait, à la demande du client, en paysanne molvo-valaque ou en esclave romaine. Ainsi l'armée française apprenait-elle à connaître le monde et l'histoire. Les rapports du spectateur et des personnages de l'écran n'ont pas tout à fait cette pureté classique. Si grossier que fût leur entendement, et si facile à surprendre, leur bonne foi, les artilleurs de Metz savaient quand même toujours reconnaître la grosse Louise sous ses travestis. Devant l'incroyable diversité des visages, des accoutrements et des accessoires, le spectateur se pense toujours un nabab à l'heure du choix. Car les femmes, au cinéma, ce ne sont pas seulement les femmes faites par l'homme, mais surtout les femmes faites pour l'homme. Ce qui ne veut pas dire que j'ignore la « magie envoûtante » de l'écran, ni qu'en plein sectarisme cartésien je renonce à l'attrait des images. Je sais

[2] *Mädchen in Uniform,* de Leontine Sagan et Carl Froelich, 1931.
[3] Réal. : Jacqueline Audry, 1951.

qu'après une soirée bien remplie, ayant rangé ses fiches, le docteur Kinsey, lui aussi va se coucher, et, avec un rien de préciosité dû à l'excès de ses connaissances, faire des enfants, dans le mystère, et peut-être, la passion. Tout comme un autre, je trouve cela bien humain. Et davantage, s'il préfère les chèvres, qu'il ne se gêne pas pour moi.

Tout comme un autre je suis capable de comprendre que le cinéma apporte quand il montre une fille, quelque chose que rien d'autre au monde, jamais, n'a donné. Je peux aussi raisonner sur le mouvement. Je comprends aussi, j'éprouve, le choc d'un visage, d'une silhouette, d'un détail. Je sais bien la valeur des personnes, et la séparer des mystifications. Louise Brooks, Cyd Charisse, Katherine Hepburn, celle de *Little Women*[4] et celle d'*African Queen*[5], la Pierangeli, et même Rita Hayworth, je sais reconnaître ce qu'elles ont d'inoubliable, et même, quand je lis sous une plume ou une autre « divin » ou « magique », je ne souris pas ; je sais de quoi on parle. Mais voilà, je n'ai pas de lyrisme.

Quand il s'occupe de son Musée imaginaire, Malraux établit, avec une pleine liberté de choix, des rapports nécessaires entre une morale et une esthétique. Le spectateur de cinéma subit le harem imaginaire. Des raisons à la fois troubles et claires, avouables et refoulées, peuvent lui donner l'illusion qu'il choisit ses préférences, mais aucune séparation, en fait, n'est possible entre les créatures de rêves qui peuplent les délires des fanatiques, et les personnages que ces dames représentent, jouent, dans les fictions proposées. On peut même dire que le pédéraste que se veut avec délices l'admirateur éperdu de Garbo, se sert obscurément de cette délectation pour justifier les femmes primaires, infantiles et ridicules que Garbo incarne et matérialise, – et ainsi pour tous les autres.

Je ne nie pas qu'un amour fou, qu'une communication magique s'établissent entre quelques spectateurs et les ombres mouvantes ; mais je crois que faute d'établir les conditions précises de ces communications on dissimule la plus étonnante mécanique d'auto-justification des mâles contemporains, cette peinture frelatée de la

---

[4] *Les Quatre Filles du Docteur March*, de George Cukor, 1933.
[5] Réal. : John Huston, 1951.

condition des femmes qui s'étale sur des centaines de kilomètres de pellicule.
Car il y en a pour tous les goûts, comme au grand Cent-vingt, ou au One-two-two.

Les petites journées de Sodome

Ayant rassemblé tous les objets de Luxure, le duc de Blangis leur dit[6] : « Êtres faibles et enchaînés, destinés uniquement à nos plaisirs, vous ne vous êtes pas flattés, j'espère, que cet empire absolu qu'on vous laisse dans le monde vous serait accordé dans ces lieux… souvenez-vous sans cesse que nous nous servirons de vous toutes… ». Inutile de préciser, en effet, que ces objets étaient des femmes. Un spectateur de cinéma un peu conscient de ce qu'on lui présente n'aurait pas un mot à changer.
On pense naturellement tout de suite à la cohorte de douces créatures, pâles et charmantes, attachées, battues, enlevées et destinées à satisfaire, dans le respect des codes de morale, les pulsions les plus sournoisement agressives. De la petite-fille-aux-liens existent de nombreuses versions ; la plus touchante est Lilian Gish. Il se produit parfois de singulières métamorphoses, et Jane Wyman, savamment torturée dans *Johnny Belinda*[7], endosse à notre grande surprise le collant à paillettes du technicolor. Pourquoi s'étonner ?
Le personnage de la dévoreuse, de la mangeuse d'hommes est le complément indispensable des délicieux petits plats préparés de l'ingénuité. Femmes fatales, vamps, bourreaux des cœurs, infligent en toute tranquillité des souffrances aussi exaltantes. D'ailleurs, souvent, elles en sont punies, ce qui est tout bénéfice.
Est-ce à dire que seuls les sadiques et les masochistes seront satisfaits ? Dans quelle catégorie ranger la légion des petites ménagères, actives et utiles, et qu'on trompe dans des centaines de vaudevilles. Un savant dosage des plaisirs conjugués de l'activité et de la passivité conduit du « battre » brutal à « l'être battu » à l'état pur. La classique répartition des emplois du théâtre classique, ingénues, soubrettes, etc. ne peut s'appliquer au cinéma.

---

[6] Sade. *Les 120 Journées de Sodome*, 1re partie (N.D.A.).
[7] Réal. : Jean Negulesco, 1948.

Le catalogue de Leporello est d'une bouffonne monotonie ; les « *mille e tre* » qui furent soumises à l'appétit de Don Juan, constituent, rassemblées, le spectacle le moins érotique qu'on peut imaginer. Le sultan de Koweit, à qui le pétrole anglo-saxon fournit, avec la bénédiction du cardinal Spellman, de quoi nourrir quatre cents femmes, et le roi du Yemen qui en transporte cent dans une série de Cadillacs blindées, il y a gros à parier qu'ils font à peu près la même chose à chacune d'entre elles, ce qui est gâcher le métier. Ainsi du spectateur, à quelque endroit qu'il se situe dans l'arc-en-ciel du sado-masochisme.
Le seul réellement satisfait est le glouton optique. L'érotisme du cinéma est principalement l'érotisme du voyeur. Je ne pense pas seulement aux rapports du film de music-hall et des planches de l'Arétin. Il suffit d'avoir une seule fois éprouvé le choc du gros plan de deux yeux ou d'une bouche pour comprendre le ressort secret du mécanisme. Il n'existe pratiquement pas un film où le glouton optique ne puisse trouver une minute qui l'enchante. Aussi continue-t-il à aller au cinéma. Car obscurément, ou pour de rares exemples, dans la conscience claire, il se moque de la représentation pour en rester à l'objet. Ce qui, à la fois, n'est pas notre sujet, et la parfaite négation du récit cinématographique.

L'amour qui tue

Un des moteurs du film burlesque est de tourner en dérision cette galerie de portraits. Les dames platinées et ravageuses des films des Marx Brothers, la Martha Raye de *Monsieur Verdoux*[8] sont nées d'un infime décalage : les traits ne sont pas surchargés ; elles ressemblent aux héroïnes de vingt films connus ; c'est seulement le contexte qui est changé.
Est-il donc impossible de trouver une héroïne cinématographique qui ne soit pas un objet ? Qui agisse et qui pense ? Il y a bien sûr Madame Curie, ou bien Jeanne d'Arc, si on veut. Elles sont des personnes, des sujets, mais, comme les héroïnes des films soviétiques, elles aussi, personnes, et sujets, elles n'ont pas droit à l'amour. Si on leur concède le droit de penser, on leur retire le

[8] Réal. : Charles Chaplin, 1947.

droit de baiser ; jamais elles n'ont les deux à la fois. Encore le droit de penser ou de travailler leur est-il mesuré : il est tout de même étrange que le cinéma d'un pays comme les U.S.A., où de nombreuses femmes sont intégrées jusqu'à des postes très responsables dans la mécanique sociale et économique, ne montre des femmes au travail que pour tirer un effet comique. Pour ce qui est du droit à la liberté sexuelle, celles à qui il est accordé sont cruellement punies : elles sont malheureuses, châtiées, ou elles en meurent. Je ne vois guère que la Rosie d'*African Queen* pour avoir le droit de se payer un homme sans subir d'atroces conséquences ; mais on voit tout de suite à quelle subtile gymnastique, à quel hypocrite emploi du comique, Huston a dû se livrer pour réussir ce prodige.

Le mot « amour » est le mot qui revient le plus fréquemment dans les titres de films. Il y a là un joli travail de défricheur pour un statisticien d'élite. Cet amour, c'est l'amour des hommes, dont les femmes sont l'instrument indispensable, mais méprisé. Comme la vie la fiction cinématographique exclut ou supprime les femmes qui ont l'audace de la jouissance. Ce qu'on nomme sensualité, c'est qu'un homme jouisse d'une femme, ou lui donne le plaisir, – jamais qu'une femme prenne son plaisir.

Les plus violentes manifestations de la puissance érotique du cinéma, les films de Stroheim ou de Buñuel, pour valables, lucides et systématiques qu'ils soient, sont des manifestations d'érotisme masculin. Il serait risible d'associer Stroheim et Buñuel à l'érotisme de stupeur ordinairement distribué par le film, et je ne cherche pas à en contester la vertu libératrice. Valmont et Dolmancé sont des hommes. Mais on attend encore une Merteuil ou une Juliette.

Les plaisirs de l'artillerie

Cahiers du cinéma, n° 36, juin 1954

Monsieur Ripois, film anglais de René Clément. Scénario : René Clément et Hugh Mills d'après le roman de Louis Hémon : *Monsieur Ripois et la Némésis*. Dialogues : Raymond Queneau et Hugh Mills. Images : Oswald Morris. Musique : Roman Vlad. Interprétation : Gérard Philipe, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Margaret Johnston, Natasha Parry et Germaine Montero. Production : Paul Graetz, 1954.

Un curieux phénomène a suivi la sortie à Paris de *Monsieur Ripois* : on trouve au moins une référence à Laclos par compte-rendu paru dans les quotidiens. Or, si Laclos commence bien, depuis quelques décades à sortir du petit cercle des amateurs, il n'est encore dans aucun manuel de littérature classique, et on ne saurait dire qu'il soit déjà un grand auteur populaire ; il a donc fallu des motifs sérieux pour que des journalistes, tenus par définition à se mettre à la portée de leur public, à « raconter l'histoire », à simplifier leur jugement, se risquent à citer un nom qui ne pouvait qu'irriter le lecteur moyen d'un quotidien à fort tirage, ou qu'il ignore le nom de Laclos, ou qu'il soit prévenu contre lui.
Et, en effet, sortant de la projection, on pense irrésistiblement aux *Liaisons*, beaucoup plus qu'à l'un des Don Juan, au Lovelace de Richardson, ou même à Dolmancé. Que se passe-t-il donc ?
Le roman de Louis Hémon, qui n'est pas sans qualité, se dilue beaucoup trop pour mon goût dans la douceâtre convention de ce qu'on appelle « l'humain » dans les séminaires : Ripois-Hémon est un veule petit salaud, mais il souffre, mais il a du cœur ; on voit tout de suite où faire passer les oreilles de Graham Greene. Il reste dans le roman une beauté certaine, assez molle et décevante – mais où rien, il faut le dire, ne ressemble aux muscles des *Liaisons*.

Le film de René Clément, qui est, pour mon goût encore, de loin son œuvre la plus achevée, la plus formellement parfaite, est bien un avatar de Don Juan. Mais ce Ripois n'a ni l'intelligence, ni l'audace, ni la classe de Valmont, s'il en a bien, vaguement, la lucidité.

Ni dans le roman, ni dans le film, ni dans leurs mécanismes propres, leurs intrigues, ou leurs personnages, on ne trouve quoi que ce soit qui puisse être ramené à Laclos… sauf un certain ton, une certaine attitude devant la vie sentimentale et sexuelle d'une société donnée – et ce sont les clés évidentes de cette comparaison généralisée. Ce ton, cette attitude, absolument inhabituels dans le cinéma français, sont assez proches du détachement de ce qu'on nomme « l'humour anglais » (mais à propos, disait Chalais, qu'est-ce donc que l'humour ligure ?) et qui est l'équivalent, pour le cinéma, du « regard froid du libertin ».

Ainsi arrive-t-on au cœur de la question. *Monsieur Ripois* est-il le portrait du libertin contemporain ?

Vailland écrit : « Le libertinage, jeu de société dramatique, pratiqué dans la seconde moitié du XVIIIe siècle mime théâtralement le défi que l'héroïque libertin des XVIe et XVIIe siècles portait à Dieu, au trône, et à l'autel… Le libertin des temps héroïques s'affirmait et se prouvait libre à l'égard de Dieu et des autorités… Le libertin de société s'affirme et se prouve libre à l'égard de l'amour, qui est la grande affaire de la société de son temps…[1] »

Je crois que le Ripois de René Clément est assez visiblement le portrait sans retouches du libertin contemporain, et par là, que le film prend tout son sens. Ripois, encore une fois, n'est ni Valmont, ni même « un Valmont » ; il est au héros de Laclos ce que la rouille est à l'acier.

Le film se présente comme une suite d'aventures, d'exercices, du héros principal. Conformément à la règle du jeu, Ripois n'aime que la conquête ; il ne possède pas. En ceci se différencie-t-il puissamment des grands doges de la Renaissance, à la Borgia, ou des athlètes de Sade, dont la volonté de puissance est tout, la stratégie, rien. Le choix de Philipe pour le rôle se justifie ainsi parfaitement ; Ripois n'a pas, comme César Borgia sortant d'une orgie monu-

---

[1] Roger Vailland, *Laclos par lui-même*, Paris, éditions du Seuil, 1953.

mentale, le besoin physique de violer en supplément le Suisse qui était de garde à la porte. Ripois n'aime que la manœuvre.
Ces exercices, considérés comme les exemples du manuel de l'artilleur en campagne, épuisent toutes les éventualités tactiques ; on ne sert pas des cartes au 1/80 000e mais d'une version moderne de la carte du Tendre. Conquête sur Petits-Soins, méthode classique, avec Margaret Johnston ; – séduction par la salacité française, avec la voisine de palier ; – par la comédie sociale, avec Joan Greenwood ; – par l'attendrissement avec Montero ; – par le cynisme, avec Valerie Hubson ; – par la sincérité enfin, avec Natacha Parry.
L'agencement de cette suite d'épisodes est d'une extrême habileté. Les passages du présent à tous les stades du passé, facilités bien sûr par un récit, sont d'une liberté et d'une brutalité qui les apparentent plus à la technique du roman qu'à celle du scénario-classique. Aucune « scène de liaison » surajoutée, aucune précaution dérisoire. On va et on vient du passé au présent comme on ne l'a encore jamais vu au cinéma, sauf, peut-être, timidement, dans *Il pleut toujours le dimanche*[2] de Robert Hamer. La scène du « Manchester pudding » est à cet égard, la plus révélatrice.
Sur le plan du scénario lui-même le déséquilibre des exemples choisis est le seul vrai reproche que l'on est en droit de faire à la mécanique. L'exemple Catherine est, à mon sens, beaucoup trop sacrifié, et celui de la putain, tellement conventionnel dans son principe, mais sauvé par l'admirable Montero, sans doute trop développé. Encore ne s'en rend-on réellement compte qu'après plusieurs visions.
Deux éléments, en effet, s'interposent complètement entre le plaisir qu'on prend au film, et la possibilité d'analyse qui vous reste.
Le premier est le dialogue exceptionnel de Raymond Queneau. Je n'ai pas vu la version anglaise, et je ne peux pas dire si l'impression demeure. Mais dans la version française l'oreille est tellement sollicitée, ravie, par la richesse de ce qui se dit, qu'il reste bien peu de possibilités d'attention pour surveiller la mécanique. Le cynisme, l'humour, l'acidité qu'on ne trouve pratiquement plus dans la pâte molle des dialogues utilitaires ordinairement employés, montrent bien ce que le cinéma a perdu en n'utilisant pas davan-

[2] *It Always Rains on Sunday*, 1947.

tage les dons verbaux de Queneau. La scène de la leçon de français, les articulations du commentaire, le « Fais-toi bonne sœur » enfin qu'on ose à peine citer dans une revue comme celle-ci encombrée du cliquetis des chapelets, et où il risque de provoquer cinquante pages sur le goût du blasphème considéré comme une inquiétude cachée, superposée à une basse flatterie à double entente, sont les premières belles scènes purement verbales qu'on entend depuis les grands Prévert.

Le second est la rare maîtrise de la réalisation. La technique éblouissante utilisée dans Ripois accuse encore la tendance à l'efficacité, à l'économie qui était visible dans *Jeux interdits*[3]. Une apparence beaucoup plus brillante, une virtuosité beaucoup plus visible ne peuvent dissimuler ce que le métier de Clément a de particulier : sa ressemblance avec l'escrime, où tous les coups doivent porter, ou se combiner pour aboutir à un coup qui portera. Sécheresse, intellectualisme sont les moindres des qualifications que donnent à cette méthode ceux qui ne l'aiment pas. Je crois trop, de toute façon, que le cinéma est un art intellectuel, un art de la preuve, de la démonstration, pour ne pas tenir précisément Clément pour l'un de ceux qui font le plus pour cet art. Et pour ce qui est de la sécheresse, ou de la froideur, je pense qu'on l'induit d'une confusion pure et simple avec la rigueur.

Le meurtre du poste de radio, qui est, si on veut, un morceau de pure virtuosité technique, dans les moyens employés, en dit long sur cette éventuelle absence de sensibilité. De même la quête de Ripois, seul dans Londres, à la recherche d'une proie, qui provoque une émotion si intense, par les moyens qui paraissent aux antipodes de l'émotivité.

À tout ceci s'ajoute une bande sonore dont la richesse en utilisation dramatique des bruits est sans précédent. Le téléphone, accessoire indispensable de la vie amoureuse de notre temps, la table roulante, les bruits de la rue, des objets, sont mis en scène à l'aide de quelques seuls artifices sonores. On croit avoir été sourd pendant des années, et être brutalement guéri. Enfin, la musique, traitée comme une matière brute, comme un autre bruit parmi d'autres, ravira les amateurs de la musique concrète.

[3] Sorti en 1952.

Le paradoxe le plus étonnant du film est, pour terminer, son unité de style. On risque de se perdre à définir le style. *Monsieur Ripois* paraît, à première vue, le film qui courrait le plus de risques d'être hétéroclite, invertébré. Les scènes dites réalistes, tournées dans les rues de Londres, s'y mêlent aux scènes les plus fabriquées, les plus interprétées, voire les plus abstraites, comme celles qui se passent dans un corridor gigantesque qui ressemble à une épure. La multitude des procédés employés se fond mystérieusement dans une unité insoupçonnée, insoupçonnable. Au-delà de chacun des exercices de style, différents et contradictoires, pour chaque exemple, existait une intelligence très consciente qui les surmontait tous : ici, tirer avec le 75, ici avec le mortier de 120, etc. Et c'est ainsi que, encore, on revient au général de l'artillerie de la République, Choderlos de Laclos.

Inhumain, trop humain, apologie du maquereau bourgeois, peinture du libertin moderne, – il faut bien essayer de savoir qui est ce Ripois.

Clément l'a dépeint avec une férocité joyeuse. Tout, y compris ce que le personnage romantique de Gérard Philipe apportait de « visions sur l'âme », concourt à nous la faire violemment haïr. Mais cette férocité est impassible, a-morale. Ripois est inévitablement tel qu'on nous le montre. On ne lui cherche ni excuses, ni prétextes – mais à aucun moment on ne nous invite à le condamner au nom de notre morale, puisqu'il est un pur produit. *Monsieur Ripois* est la dégradation du libertinage dans notre monde.

La séduction de Margaret Johnston, chef de bureau de Ripois, nous fournit une ébauche de solution. C'est Valmont, puis Rastignac. Eh ! direz-vous c'est de Julien Sorel que vous parlez alors. Mais Julien vit à une époque qui a bonne conscience. La réussite est un mot qui a un sens pour lui. Ripois vit dans un monde où la réussite qu'il poursuit de toutes ses forces (c'était donc là tout ce que moi, Ripois, j'avais pu trouver dans une ville comme Londres…) lui échappe sans cesse, parce que ce monde, sans qu'il le sache bien sûr, n'a plus d'avenir, en tout cas sous cette forme.

Les deux grands films de l'année, le *Grisbi*[4] et *Monsieur Ripois* se ramènent ainsi à la même source. La légèreté et la fragilité de *Grisbi* dissimulent une grande amertume. La Cadillac blanche, la

[4] *Touchez pas au Grisbi*, de Jacques Becker, 1954.

dame du monde et le petit bistro sont une fin postiche. Le sujet profond reste sans doute l'échec, l'absurdité des entreprises de ce type. La férocité et l'allégresse de *Ripois* montrent ouvertement la même amertume, et jettent la même douche glacée sur les entreprises amoureuses et stratégiques de la bourgeoisie pourrissante.
Ce n'est pas par hasard que les deux films recherchent si clairement la perfection, manifestent à un degré différent, mais de nature semblable, le goût du style. Il y a peut-être là, pour employer l'affreux jargon qui est de règle, une chance, une voie nouvelles pour le cinéma français : nous assistons peut-être à la naissance d'un *néo-formalisme* français, qui serait un cinéma de l'intelligence, de l'amertume, et de la violence contenue ; il est significatif que d'*Antoine et Antoinette*[5] au *Grisbi*, de *La Bataille du rail*[6] à *Monsieur Ripois*, se dessinent, bien que situées à des niveaux différents, deux évolutions parallèles.
Ainsi l'arrivisme sentimental de Ripois est-il clair. C'est n'est pas un truqueur, – ou, symétriquement, pas davantage un Don Juan romantique angoissé, écorché, cherchant à se prouver sa puissance dans une série de conquêtes sans cesse renouvelées. Ainsi s'explique la bêtise profonde de Ripois, dont l'intelligence intellectuelle est le contraire de la maîtrise de Valmont. Ripois est à la dérive parce que le monde dont il est issu est à la dérive. Il se bat avec ses armes, dérisoires, dans une lutte pour la vie condamnée d'avance. Il est au carrefour de l'arrivisme social et de l'érotisme, dans une société où l'un est ridicule, et l'autre, tabou pour un certain temps encore.
Au fait, le seul reproche qu'on peut faire au film, dans cette perspective, n'est-il pas le plus étrange : il eût fallu une *Madame Ripois*, où l'on aurait vu les barreaux de l'échelle sociale grimpés par une Merteuil ou une Juliette – car si notre société tolère ou encourage le libertinage masculin, elle en est encore au Moyen-Âge, en ce qui concerne le libertinage féminin.

[5] Réal. : Jacques Becker, 1947.
[6] Réal. : René Clément, 1946.

Sur Lazlo Benedek. Ah les belles plaies…

Positif, n° 13, mars-avril 1955

Je ne dispose comme documents sur Lazlo Benedek[1] que d'une courte note où sont indiqués quatre films – 1948 : *Le Brigand amoureux*[2], 1949 : *La Brigade des Stupéfiants*[3], 1951 : *La Mort d'un commis-voyageur*[4], 1953 : *L'Équipée sauvage* (*The Wild One*)[5] – et d'un article de *Sight and Sound*, où Benedek s'explique sur le tournage de *La Mort d'un commis-voyageur*, en vingt-six jours, et avec une différence de cinq minutes (115 contre 120) entre le montage définitif et le premier bout à bout ; deux performances assez inimaginables… De plus, je n'ai vu que les deux derniers films de cette liste ; enfin, je ne sais rien de la carrière ni de la personne de Benedek. C'est assez dire que la plus grande prudence devrait me retenir. Pourtant je ne peux m'empêcher de voir en lui autre chose qu'un mécanicien de talent qui se serait trouvé là au bon moment pour mettre en film la pièce d'Arthur Miller, ou le scénario de John Paxton, autre chose que l'employé d'un des derniers grands aventuriers de la production, Stanley Kramer.

Bref, après avoir aimé *La Mort d'un commis-voyageur*, et en tenant *The Wild One* pour le film le plus important que j'ai vu cette année, et sans doute depuis plusieurs années, je suis inévitablement tenté de prendre Lazlo Benedek pour un très grand auteur de films.

---

[1] Lazlo Benedek (1905-1992).

[2] *The Kissing Bandit*. Scén. : John Briard Harding et Isobel Lennart. Int. : Frank Sinatra, Kathryn Grayson, J. Carrol Naish, Mildred Natwick, Mikhail Rasumny, Billy Gilbert.

[3] *Port of New York*. Scén. : Eugene Ling, Leo Townsend, Arthur A. Ross, Bert Murray. Int. : Scott Brady, Richard Rober, K.T. Stevens, Yul Brynner, Arthur Blake, Lynne Carter.

[4] *Death of a Salesman*. Scén. : Stanley Roberts, d'après la pièce d'Arthur Miller. Int. : Fredric March, Mildred Dunnock, Kevin McCarthy, Cameron Mitchell.

[5] *The Wild One*. Scén. : John Paxton, d'après un récit de Frank Rooney. Int. : Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin, Jay C. Flippen.

On peut se tromper, naturellement. Nous avons trop l'habitude en France, de tenir le réalisateur pour l'auteur réel du film, quelle que soit la part des « écrivains ». Davantage, quand nous entendons des scénaristes ou des dialoguistes se plaindre, nous croyons tout simplement que s'ils veulent être tenus pour les grands auteurs qu'ils pensent être, ils peuvent tout aussi bien s'exercer dans le domaine du roman ou du théâtre, ou personne ne tentera de leur dérober leur place. D'autre part, nous pouvons aussi avoir tendance, puisque nous n'en avons aucun spécimen sous les yeux, à négliger l'action du *producer*. Enfin, les délicieux délires de certains de nos amis qui cherchent, et trouvent, une métaphysique chez le grand couturier Hitchcock, ou le bon faiseur Preminger, s'ils nous font passer un bon moment à une époque où l'on n'a pas si souvent l'occasion de rire de bon cœur, incitent à se méfier des exercices de voltige.

Illusion d'optique, peut-être démentie par la réalité américaine, généralisation hâtive, que battrait peut-être en brèche une meilleure connaissance du personnage, – mon opinion toutefois est faite. D'une façon inverse, j'ai eu récemment l'occasion de rencontrer un grand auteur, dont j'admire profondément les œuvres ; ce que je sais maintenant de l'homme n'a pas réussi à modifier mon opinion : j'admire toujours autant ses œuvres, je n'ai plus envie de le rencontrer ; ces jeux de la cour de récréation, où les brouilles entraînent une révision totale des valeurs, sont tout compte fait, sans intérêt. D'où, une certaine indifférence pour les documents vécus. Ainsi, sans d'autres excuses ou précautions, il me fait bien me décider à prendre ce « risque calculé », de ne connaître qu'un fragment d'une œuvre pour parler d'un auteur, dont la personne m'est inconnue.

La Mort d'un commis-voyageur, longue et amère méditation sur le monde de la libre-entreprise, sur l'échelle des valeurs qui lie le mérite à la réussite sociale, a subi tous les assauts qu'on réserve au vieux naturalisme. La pièce d'Arthur Miller s'englue un peu trop pour mon goût dans de pâteuses considérations sur la déchéance du père de famille, et le nœud dramatique, le père surpris par son fils au moment du péché, me paraît bien un peu faible. Mais les beautés du film sont si évidentes, qu'on ne peut s'arrêter à ces détails. Ce qui me frappe le plus est un curieux mélange d'austérité et d'expressionnisme, de dépouillement et de surcharges. Le film

se situe sur trois plans, le présent, le passé et l'hallucination ; l'habileté du découpage, qui passe d'un plan à l'autre avec une absence totale de recours aux conventions, étonne. Une sensation d'étouffement, quelque chose qui ressemble aux impressions intimes de la souris, qu'en classe de quatrième les professeurs de physique placent dans une cloche en verre où on fait le vide, est ce qu'on éprouve de plus clair à la sortie de la projection.

Cette sensation de malaise est poussée jusqu'au paroxysme avec *L'Équipée sauvage* (*The Wild One*). On y retrouve le même mélange déconcertant de froide rigueur et de romantisme des images. La disparition complète des prétextes psychologiques, héritages de la pièce dans la *Mort du commis-voyageur*, permet d'entrevoir mieux le propos : créer chez le spectateur un inconfort physique et moral intolérable. Le personnage de Marlon Brando, dont la conscience obscure fait penser aux poissons cavernicoles du Saint-Glinglin de Queneau, et la succession d'images coup de poing, contribuent beaucoup à la réussite de l'entreprise – mais c'est, je crois, une diabolique astuce de construction qui met tout en évidence.

Une petite ville américaine est envahie par un groupe de jeunes vagabonds motocyclistes, noirs comme des SS, casqués et lunettés comme des Martiens. Ils sont, pour la petite ville, l'étranger ; avec elle, nous sentons toutes nos valeurs morales se hérisser sur notre dos, et nous éprouvons une violente horreur. La petite ville est la matérialisation de la vertu devant le péché, du blanc devant le nègre, du riche devant le pauvre. Fascinée, haineuse et consentante, la petite ville s'ouvre à l'envahisseur comme le phagocyte aux bactéries, – pour dévorer, avec sa conscience pour soi. Puis brutalement, le système se renverse. L'envahisseur était dépeint comme l'incarnation de la pourriture, et la petite ville se révèle, au milieu du film, comme plus pourrie encore que la pourriture elle-même. Les valeurs morales sur lesquelles nous nous appuyons pour haïr l'étranger cèdent sous nous. Le spectateur s'étale de tout son long. C'est lui-même, ses haines, ses passions, ses opinions, ses valeurs, qui sont fondamentalement mis en doute, mis en question.

On a vu bien des films, de l'admirable *Asphalt Jungle*[6] à l'intéressant *From Here to Eternity*[7], pour s'attaquer aux fondements mêmes des valeurs morales, pour en induire la justification relative. Mais ici, pas de bon policier, pas de bon général pour expliquer à la fin que les mauvais flics et les méchants adjudants ne sont pas la règle générale. Rien pour excuser, rien pour rassurer. Vous sortez du film face au problème : que sont donc en réalité ces « bons », dont vous êtes ? Sans pouvoir y échapper.

Les prestiges de la forme du *Wild One* sont si grands, si éclatants, dès qu'on écarte le léger voile d'austérité qui les masque, à peine, qu'on pourrait être tenté de donner une solution purement esthétique au problème des contradictions du système Benedek : sujet ambitieux dans sa portée morale ou sociale, et pourtant « formalisme » évident du récit et des images, réalisme, et pourtant romantisme, sécheresse et expressionnisme, banalité et baroque. Cette solution esthétique est à la portée de la main : « *Le grand artiste classique,* dit Gide*, s'efforce vers la banalité… l'œuvre classique ne sera forte qu'en raison de son romantisme dompté… j'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, où les qualités les plus contradictoires respireront aisément…* » Les films de Benedek semblent calqués sur cette définition des canons de l'art classique.

Quelle que soit la méfiance légitime qu'on peut éprouver devant les maladroites tentatives pour justifier en dépassant l'esthétique le réalisme optimistique, les amours kolkhosiennes ou le plat conformisme du genre : ayez confiance en l'homme, – il est assez clair qu'on ne peut rester dans le domaine illusoire de l'esthétique pure, en ce qui concerne Benedek. Les grandes tirades sur Hitchcock parues dans les magazines amusants, dissimulent sous des écarts de fumée esthétique ou morale un aspect pourtant important des films d'Hitchcock : la justification permanente de l'état de fait, du monde tel qu'il est. Ce n'est pas une raison suffisante pour mépriser ou méconnaître l'art d'Hitchcock, – mais une raison décisive pour le mettre à sa vraie place. Dire d'un auteur qu'il est un défenseur de l'ordre n'influence pas le jugement esthétique, mais évite les illusions et les bouffonneries. Ainsi du digne abbé Pierre

[6] *The Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*), de John Huston, 1950.
[7] *From Here to Eternity* (*Tant qu'il y aura des hommes*), de Fred Zinnemann, 1953.

dont les touchantes homélies sur les sans-logis gazent l'horreur et le scandale de la vie des logés en cités ouvrières, et justifient par la charité les bâtisseurs du XVIe arrondissement. Ainsi de l'école de Saint-Cyr, des administrateurs coloniaux, des constructeurs de barrages dans l'Aurès, et la suite. Cette galerie de comiques ou de grotesques constitue un joli tableau de notre belle vie d'Occidentaux et chrétiens.

On peut, ou non, être d'accord avec cette vie, avec ce monde, en être satisfait, ou troublé. J'aime que les films de Benedek procurent un puissant malaise. Bien sûr, que ce soit un malaise délicieux ne retranche rien à la chose. Bah, faisons des concessions. D'accord, ce sont de belles plaies.

Les pères du cheval

Cahiers du cinéma, n° 53, décembre 1955

Lo Sceicco Bianco (*Courrier du cœur*), film italien de Federico Fellini. Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli et Ennio Flaiano d'après un sujet de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et Tullio Pinelli. Images : Arturo Gallea. Musique : Nino Rota. Interprétation : Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina, Ernesto Almirante. Production : Luigi Rovere – P.D.C. – O.F.I. (1951).

Le succès en France de *La Strada*[1] a fait sortir du purgatoire commercial un film que nous risquions de ne jamais voir, pour la seule raison qu'il avait assez mal marché en Italie, *Lo Sceicco Bianco* (*Courrier du cœur*), premier film de Fellini. Cet ordre chronologique inversé, bien qu'il favorise un peu trop l'apophétie (on l'avait bien dit, que son évolution le pousserait à, etc.) a l'avantage de mettre en lumière très nettement l'unité de ton des films de Fellini et ce qui les oppose au néo-réalisme breveté, ou les en différencie.
Il y a bien sûr, dans *Courrier du cœur,* une gaieté, un entrain, qui dissimulent mieux l'amertume profonde du propos. Le rire est mécaniquement provoqué tout au long du film et, exotisme peut-être, le spectateur français passe une grande partie du temps de la projection à se tordre. Peut-être faut-il regarder de près la source de ce rire, qui n'est ni celui de la moquerie, ni celui de la surprise ou du burlesque, – mais celui de la désolation, le dernier recours contre une inévitable horreur. Semblable en ceci au rire de Raymond Queneau ou de Samuel Butler.
Courrier du cœur était le sujet rêvé pour un puissant film social, que le chef de publicité aurait qualifié de pamphlet, puisqu'il ne touche qu'un problème mineur, à peine plus important que la sale-

[1] Sorti en 1954.

té des locaux de justice, par exemple – ou pour un constructif film réaliste, qui aurait bien donné confiance en l'homme… L'emprise de la presse du cœur sur les esprits troublés par le romantisme de pacotille n'est montrée ni par le moyen d'une dénonciation virulente, ni dans la peinture naturaliste d'un relèvement. Je sais qu'on fait souvent appel, pour louer *La Strada*, à la mythologie chrétienne ; il est possible même, que ce soit à raison. L'amour de Fellini pour les consciences obscures, et cette tendresse pour les plus déshérités de ses personnages sont peut-être issus des touchantes Béatitudes (Mathieu V, 3 à 48). Je crois pourtant qu'il est possible de suivre les détours de cette peinture pacifique de l'atroce sans mobiliser semblablement Gautama le Bouddha. Je crois la gentillesse de Fellini plus efficace que les attaques frontales. Son système veut que les plus ridicules fantoches manifestent tout à coup les sentiments dont on les avait privés : le metteur en scène des romans-photos est le seul à s'inquiéter de la jeune fille perdue, etc. Sans faire l'ascension de quelque Himalaya métaphysique, je crois que c'est seulement par souci de donner une épaisseur à ses personnages – et que finalement le secret du « ton Fellini » est que ses personnages ont le *droit aux contradictions*, apanage ordinaire et exclusif des héros de roman.

Le côté presque picaresque de *Courrier du cœur*, un certain désordre, renforcent encore cette impression : ce qu'on appelle la facilité ou la vulgarité ne rebute par Fellini, qui l'assimile et la dépasse. Aucune recherche de « l'effet fin » qui a fait du cinéma anglais ce qu'il est. Ayant à montrer la bêtise, Fellini utilise le grotesque : les oncles et les petits-cousins en costume marin peuvent déplaire, la scène des spaghettis paraître « forcée », dans la mesure seulement où déplaît ce qui est montré. Ainsi disait-on des opinions des frères Prévert sur l'armée, l'église ou les familles. L'art extrême de Fellini est de réussir un inséparable mélange de l'insolence et de la tendresse.

Dès ce premier film, où déjà est évidente la volonté de ne donner aucune place aux recherches de forme, se découvre ce qui est pour mon goût son originalité la plus forte. On sait que Fellini a participé à l'élaboration d'une grande partie des scénarios des films italiens les plus importants de l'après-guerre. Ainsi, s'il existait réellement une loi de la construction d'une histoire pour le cinéma, peut-on imaginer qu'il en tiendrait compte. Or, ses propres films

sont émaillés de scènes parfaitement inutiles à la progression, à la marche de l'action. Le mythe de la scène utile, du scénario bien goupillé s'écroule. La scène de la fontaine et du cracheur de feu, la rencontre du fou dans sa cage roulante sont dans le climat d'insolite et d'atroce des *Caprices* de Goya, et en dehors, visiblement de toute utilité immédiate. C'est que dans *Courrier du cœur*, comme dans les *Vitelloni*[2] ou *La Strada*, l'action elle-même est si ténue qu'elle compte à peine. Les bersagliers sont déjà une préfiguration du cheval solitaire de la *Strada*, et ce goût du saugrenu paraît bien unique dans le cinéma italien.

Il est bien difficile, quand on aime un film, de faire la part de l'importance qu'on accorde à une signification supposée, et celle, beaucoup plus simple, du plaisir qu'on y prend. Quand, dans les *Voyages de Sullivan*[3], on voyait rire les forçats enchaînés, quelques-uns ont voulu y voir la démonstration que le film comique était un opium, destiné à détourner l'attention. Je sais que l'opinion de Sturges est simplement que le rire est la dernière arme de l'esclave, et qu'on n'est jamais tout à fait prisonnier tant qu'on peut encore rire. *Courrier du cœur*, dans son climat indéfinissable de burlesque et d'horrible, doit, j'imagine, être compris de la même manière. La fin, dite heureuse, du film, la famille retrouvée, et la marche solennelle vers la bénédiction papale, peut s'interpréter peut-être de deux façons, mais il faudrait être bien insensible à la dérision pour ne pas voir de quelles réserves joyeusement horrifiées s'accompagne cette marche au bonheur. Je ne vais naturellement pas jusqu'à dire que la jeune Brunella Bovo s'en va, au bras de son pitoyable mari, rencontrer un nouveau cheik blanc, qui lui raconterait de nouvelles histoires, également en images, et qui serait le pape, bien que le sain comique d'une telle fin ne m'échappe pas ; mais je crois qu'il serait très inexact de s'en tenir à une antithèse d'Épinal : méchante presse, bonne famille.

---

[2] Sorti en 1953.
[3] *Sullivan's Travels*, de Preston Sturges, 1941.

Thousand and three.
(Sur la misère érotique du cinéma américain)

Cahiers du cinéma, n° 54, Noël 1955

Ébauche d'un catalogue

Leporello : « … pourvu que l'on porte jupe… »
Le spectateur moyen consomme, en une année, presque autant de femmes que le calife Haroun-al-Rachid. Le fanatique, lui, pulvérise les records du roi Salomon. Chaque année, un Mississipi d'histoires dites « d'amour » submerge l'amateur infortuné, sous la convention et l'infantilisme des schémas. Ce n'est pas mon affaire de porter un jugement sur Hollywood et ses méthodes, ses produits et ses remarquables exceptions. Mais on est bien forcé de voir qu'une certaine conception de la femme-objet, sorte de savon qu'on peut jeter après usage, faite par l'homme et pour l'homme, est ainsi, sous le masque du commerce, proposée et imposée.
Ce qui intéresse Don Juan, ce ne sont pas les personnes, ou leurs singularités, des femmes qu'il bouscule, – mais la conquête seule, comme Vauban les forteresses. Encore les avatars de Don Juan le conduisent-ils souvent, au-delà du libertinage, à la lucidité. Le Don Juan de poche qu'est le spectateur se voit administrer un érotisme de diversion, un érotisme de la stupeur.
Au lieu des « *mille e tre* », c'est un « *thousand and three* » que le filmographe rassemble dans un catalogue jumeau de celui de Leporello. Des duchesses, des pauvresses, des bourgeoises, des villageoises, etc., toutes réunies sous le signe de l'utilité fonctionnelle.
Non que la sensualité (ou même, des esquisses de problèmes érotiques) soit absente de la production d'Hollywood. On reconnaît un homme civilisé à son goût de la conversation, et toute conversation un peu subtile en vient, tôt ou tard, à l'érotisme. Il y a des hommes civilisés à Hollywood. Robert Aldrich, Mankiewicz, King Vidor, Howard Hawks glissent dans presque tous leurs films,

je parle de ceux que nous avons vu récemment, quelque allusion de ce type. Mais cet érotisme reste celui de l'amateur éclairé – et l'optique est celle du mâle. La sensualité, c'est qu'un mâle prenne son plaisir, ou en donne, – jamais que la femme ne prenne le sien sans subir les épouvantables sanctions du « péché ». Les dévoreuses sont tuées, bafouées ou punies, au nom du tsar, de la patrie et de la religion.
Dans un pays où la femme a plus de puissance économique, sociale, mondaine, voire politique, que dans le nôtre, le cinéma exalte et propose à l'imitation, des types de femmes construits en fonction de leur commodité pour les hommes, costumés, peints, enjolivés selon l'idée de base que le seul désir, c'est celui de l'homme.
D'où la monotonie. Dans le royaume de Butua (Sade, *Aline et Valcour*), le roi, géant lubrique, n'examine ses femmes que leurs têtes enfermées dans des sacs ; Louis XV leur faisait installer sur la tête une construction de plumes d'autruche, car il aimait le technicolor, le principe est le même. Les taureaux de Camargue qui grimpent des vaches en carton le poussent à son extrême conséquence.
En tirant presque au hasard, dix photographies de femmes tirées de films américains récents, combien on éprouve la justesse du ton de Leporello, qui n'est ni celui de Perrichon devant les glaciers, du radio-reporter devant les performances, mais celui de la machine électronique désabusée classant des cartes perforées : du carton.

Le principe de la pyramide humaine

L'univers d'Einstein est courbe, les astrophysiciens ont inventé l'univers en expansion, puis, dernier cri, l'univers hyperbolique. Plus modeste, l'univers de Pierre L'Arétin est fini dans l'espace et le temps : on en inventorie les postures dès la sixième.
Cet univers de gymnaste, cependant, passe pour sollicitant ; il constitue le fonds de myriades d'histoires drôles, de dessins évocateurs, de photographies alléchantes. Les censures, bien naïvement, interdisent la reproduction de ces postures. Le music-hall, et le film de music-hall, ont découvert que l'utilisation chorégraphique et costumée de ces postures échappe aux rigueurs de la loi, donnant aussi, par le fait de l'allusion, une alimentation aux consciences obscures que divertit le jeu de la pyramide humaine.

Ainsi, la planche « natation » des dictionnaires pleine de petits hommes grotesques donne au touriste martien une curieuse idée du plaisir de nager.

Les mamelles de Tirésias, O.P.

Je ne trouve aucune trace de hasard dans le fait que la publicité insiste vigoureusement sur les qualités ménagères, la nombreuse progéniture et le bonheur matrimonial d'une Esther Williams, d'une Jeanne Crain. « Faites des enfants, vous qui n'en faisiez guère », conseille brutalement le directeur de théâtre, au début des *Mamelles de Tirésias*. Malthus et le « *birth control* » donnent des armes de défense à la femme américaine. Mais des robustes personnes, qui sont à la sexualité ce que Gayelord Hauser[1] est à la gastronomie, indiquent bien clairement qu'on peut satisfaire la nature sans nuire au salut éternel de son âme ; ainsi, une encyclique récente admet la méthode Ogino[2]. Pressurisées, air conditionnées, compléments indispensables de la productivité, ces girls-scouts permettent d'entrevoir une levée sous condition de la malédiction originelle qui pèse sur Ève et ses filles.

Chocolat glaçant

Comme des poupées sorties de leurs boîtes, la cellophane ôtée, tous les cils à l'alignement, parfaites, et même quelquefois, poétiques, Grace Kelly et son double parodique, Marilyn Monroe, devraient, à l'entracte, se vendre, ou, ne soyons pas sectaires, se louer, réduites par les Indiens Jivaros. Petits morceaux de banquise, elles serviraient beaucoup mieux au maintien de l'ordre, à la résolution du problème social. Grandeur nature, Grace ou Marilyn se révèlent inconsommables ; ramenées à l'échelle du bébé de celluloïd, de l'ours en peluche, du train électrique ou du livre d'images, elles seraient à Noël le cadeau idéal à se faire entre bonnes familles.

---

[1] Diététicien américain (1895-1984).

[2] Kyusaku Ogino, gynécologue japonais (1882-1975), inventeur en 1924 d'une méthode de fécondation basée sur le cycle menstruel. Utilisée ensuite comme méthode de contraception (malgré son peu de fiabilité), elle fut autorisée par Pie XII en 1951, après avoir été désapprouvée par Pie XI en 1934.

Gradus ad parnassum

On imagine qu'en Erewhon, on enseigne les perversions élémentaires comme ici le piano : mécanisme, puis vélocité, etc. Sans aller si loin, l'univers du cinéma procure ces petits exercices au masochiste, au sadique ou au voyeur que briment les structures morales ou sociales. Comme on donne aux enfants des couleurs sans dangers, pour que les parents soient tranquilles, le pli cruel de la bouche d'une Janet Leigh, les souffrances de Joan Collins battue sur l'ordre du pharaon, et les jupes en l'air de toutes les Monroe, sélectionnent leurs clients, et peuvent les conduire dans chaque spécialité, du supposé au connu.

Cours de perfectionnement

La grande importance, à mon sens, de Stekel[3], est qu'il ramène la psychopathie à ses justes proportions en matière de sexualité, - et qu'il met en avant l'ambiguïté et l'ambivalence. On trouve quelquefois des traces de cette attitude dans la peinture des personnages féminins moins élémentaires qui changent de l'habituel dépliant pour sado-masochiste débutant.

Sans porter de jugement sur la personne et le talent d'Audrey Hepburn, qui sont tout à fait délicieux, il est certain que le personnage féminin de *Sabrina*[4], dans ses rapports avec le frère aîné, a été placé systématiquement dans une zone trouble, où se partagent à égalité le goût de l'enfance et une certaine androgynie. Au lieu de continuer en si bon chemin, on a eu ensuite du Delly, et la bouillie sentimentale, si bonne pour l'âme. Il y avait pourtant une idée. On aimera, sans plus, ces liens nécessaires entre une certaine sentimentalité et une certaine sexualité.

Mais si les amateurs ambigus de débutantes y étaient satisfaits, on peut rattacher aussi à un cours de perfectionnement les personnages incarnés par Gloria Grahame. On sait ce que les spécialistes, les professionnelles nomment : les cérébraux, ou les compliqués. Il y a d'autres termes encore. Elle est faite à leur usage. On voit autour d'elle une sorte de petit ballet sexuelo-théologique, dont les figures seraient : exercice et pratique du vice, reconnaissance de

---

[3] Wilhelm Stekel (1868-1940), psychanalyste autrichien disciple de Freud, auteur de *Onanisme et homosexualité*, publié en 1917.

[4] Réal. : Billy Wilder, 1954.

cette activité comme péché à part entière, satisfaction et complaisance d'être pécheur breveté, repentir et pardon, puis revenir à la première figure. Tout le système est fichu par terre si le plaisir recueilli avec la dame n'est pas un péché, ou si le péché n'existe pas. C'est plus subtilement, le personnage de la « créature » dans le roman pour dames de la bourgeoisie. Et en ceci l'indubitable érotisme de la voix, de la démarche et la stature de Gloria Grahame impliquent bien une métaphysique.

Éléments d'une Juliette

Mais, à supposer qu'on pense que rien, dans la sexualité, n'est malsain par définition, que la question se pose en dehors des systèmes moraux, et qu'on en arrive à la jovialité saine et panthéiste de D.H. Lawrence, où disparaît l'horreur puritaine de la chair, on ne sort pas pour autant du monde vu par le mâle, à son usage exclusif.
Le personnage de la femme de *Johnny Guitar*[5] est un des seuls, à ma connaissance, qui, étant celui d'une femme de mauvaise vie, ne subisse pas la punition de la faute ainsi commise. Jennifer Jones, dans l'admirable *Ruby Gentry*[6] de King Vidor, est, par exemple, cruellement châtiée d'avoir eu du désir pour un homme, de l'avoir montré, sans honte, et sans paraître reconnaître la suprématie du mâle, dans l'aventure.
Car si on nous montre de superbes animaux femelles prenant férocement du plaisir, il est clair que c'est un plaisir que l'homme leur donne. La chanson de Rita Hayworth dans *Sadie Thompson*[7], l'incroyable pantomime de Jane Russell dans *French Line*[8] ne sont pas la peinture d'une sexualité librement choisie, mais, aussi allusive qu'il a été possible de la montrer sans interdiction, celle de performances masculines particulièrement réussies, les résultats éclatants, à l'usage du séducteur par procuration assis dans son fauteuil, de la compétence des séducteurs-champions toutes catégories. On voit qu'ils ont gagné la course.

---

[5] Réal. : Nicholas Ray, 1954.
[6] *La Furie du désir*, de King Vidor, 1952.
[7] *Miss Sadie Thompson* (*La Belle du Pacifique*), de Curtis Bernhardt, 1953.
[8] Réal. : Lloyd Bacon, 1953.

Dolmancé dit à Eugénie[9] : « Vous jouirez, comme les hommes, de tous les plaisirs dont la nature vous a fait un devoir… vous ne vous contraindrez sur aucun point… vous êtes libres comme nous et la carrière des combats de Vénus vous est ouverte, comme à nous… on ne vous fera plus rougir de vos écarts… l'estime que nous concevons pour vous sera raison de la plus grande étendue que vous vous serez permis de leur donner… ». Mis à part le fatras et la folie, Sade invente le personnage de Juliette, pour mettre en application ces principes. Çà et là, par éclairs fugitifs, on la voit s'incarner pour un court moment : Ava Gardner dans l'excellente première moitié de *La Comtesse aux pieds nus*[10] consomme du mâle avec une admirable, et secrète, tranquillité ; Lupino dans *The Big Knife*[11] se débat entre deux hommes sans être leur objet.

Tout le monde est prêt à accepter un univers non euclidien où l'amour serait comme aujourd'hui la gastronomie, le sujet d'une conversation technique raffinée, sans autres implications morales que le délice de la bisque d'écrevisses – puis soudain, l'idée d'une femme gastronome jette un froid…

[9] Personnages de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, publié en 1795.
[10] *The Barefoot Contessa*, de Joseph L. Mankiewicz, 1954.
[11] *Le Grand Couteau*, de Robert Aldrich, 1955.

Austère grandeur.
Courtes notes sur *Calle Mayor*[1], de J. A. Bardem

Positif, n° 19, décembre 1956

La mode pour parler des films est à la pensée profonde, à la mobilisation des réserves philosophiques. Je ne sais si beaucoup de lecteurs éprouvent, comme moi, un rien de vertige, et de stupeur, devant ces périssables cathédrales élevées sur le sable d'Hitchcock. L'esprit polémique lui-même se décourage d'essayer l'escalade de leurs clochetons ornés. Quoi, tant d'efforts, tant d'incroyable virtuosité, tant de pages noircies, tant de veillées studieuses, tant d'heures d'attention soutenue pour ne pas rater le passage des œufs au plat[2], tant de commentaires savants sur une œuvre si mince, si étroitement adaptée au commerce, si parfaite, sans doute, mais si limitée. On s'interroge avec une vague anxiété : de quoi s'agit-il donc ? – d'un chapitre inédit des *Fictions* de Jorge Luis Borges ? (de mille chapitres…), d'un superbe jeu de société pratiqué par quelques initiés que le jeu d'échecs n'amuserait plus ? Serait-ce une plaisanterie, un peu longue, et doit-on y répondre par le sourire entendu du complice ? Et quand Schérer rencontre Éric Rohmer[3] échangent-ils le rire muet et triomphant de deux augures se croisant dans les rues de Rome, en allant au boulot ?
Mais, tandis qu'interminable s'écoule ce fleuve de paroles, où les mots ne sont plus employés pour leur sens mais pour leur rumeur, et les termes pseudo-scientifiques ou pseudo-philosophiques, plus pour leur signification mais pour la couleur qu'ils donnent aux phrases, – un peu comme l'emploi du *woodblock*[4] chez Messiaen,

---

[1] *Calle Mayor* (*Grand-Rue*), sorti en 1956. Scén. : Juan Antonio Bardem, d'après la pièce de Carlos Arniches. Int. : Betsy Blair, José Suarez, Yves Massard, Dora Doll.
[2] Allusion à l'ouvrage de Claude Chabrol et Éric Rohmer sur Hitchcock où est fait l'éloge d'un gros plan de *La Main au collet* (1955) sur des œufs au plat.
[3] Éric Rohmer est le pseudonyme de Maurice Schérer.
[4] Instrument de percussion traditionnel en bois utilisé en Afrique et en Asie, et

pour faire oriental, ou des clochettes chez Ketelbey pour faire chinois ou persan, on voit se produire un phénomène que je crois capital, aussi important pour le cinéma que les romans d'Henri James ou de Joseph Conrad en littérature, – et qui n'est encore décelable qu'à un certain ton ; ni « nouveau réalisme », ni « nouvelle psychologie », sans esthétique commune, sans idéologie commune apparente, une manière nouvelle de raconter les films me semble naître. Une parenté apparente me paraît lier les films de Huston, de Benedek, d'Aldrich, de Brooks, en Amérique, de Fellini, d'Antonioni, d'Ingmar Bergman, et de Bardem, pour l'Europe. L'explication fournie par ceux des critiques professionnels brevetés qui entre deux parties de fléchettes sur la cible d'Hitchcock ont flairé la chose et disent « films d'auteur » fait un peu simple. Je n'aurais sûrement ni l'idée ni la prétention d'apporter une interprétation personnelle. Alors ? L'air du temps ? Une génération qui prend la parole ?

Le culte délirant du bouddha Hitch, avec cette logorrhée proprement talmudique, et cette infinie variété du microcommentaire, je le veux bien, participent d'une activité religieuse : le caodaïsme du cinéma. Le lecteur qui fait appel à ses souvenirs de la glorieuse présence française chez les diables jaunes de l'Indochine retrouvera dans un coin de sa mémoire cette secte de bazar avec pape et bonzes, dont les saints principaux étaient Jésus, Gautama le Bouddha, Victor Hugo, et peut-être l'amiral Courbet et dans laquelle la parole de Dieu s'exprimerait par le truchement d'une gargoulette à bec. La succession des numéros spéciaux, thématique d'Hitch, métaphysique d'Hitch, et la suite, est évidemment ce que nous aurons connu en France métropolitaine qui s'en rapproche le plus, mis à part le culte dominical des adventistes du septième jour. Il faut bien le dire, ces jeux innocents ne sont pas destinés à jeter le trouble dans les esprits, ou susciter de l'inquiétude dans les âmes. Presque tout le monde, au fond, a besoin d'un petit Olympe privé : l'inflation Renoir, ou la canonisation de Rossellini ne relèvent que de l'hagiographie.

L'ennui, c'est que tous ces malicieux écrivains et journalistes dont c'est en somme le métier que de parler des films abandonnent à des amateurs de mon genre le soin de s'y retrouver dans cette obs-

---

repris par Olivier Messiaen dans la *Turangalîla-Symphonie*, créée en 1949.

curité. Ainsi, un nouveau style naît sous nos yeux, dont l'importance paraît semblable pour le cinéma à l'apparition du contrepoint, à l'« *ars nova* » ou à la prosodie de Malherbe, et aucun technicien de la pensée cinématographique ne s'est intéressé au phénomène, que pour lui coller dessus l'étiquette « films d'auteur » – ce qui est proprement expliquer le feu par la « vertu phlogistique » et les propriétés de l'opium par sa « vertu dormitive ».

Mais, quand le coadjuteur du primat des Gaules de la secte écrit un article insultant, et où l'invective tient lieu de raisonnement, sur J. A. Bardem, il brise lui-même les pieds d'argile de la colossale idole élevée par ses amis au film d'auteur, ce dieu caché.

À tort ou à raison, je tiens en effet Bardem pour particulièrement représentatif de ce nouveau style. Je vois chacun de ses films, chacun des films d'Aldrich, chacun des films de Fellini, avec l'espoir, au-delà du ton, de la manière, de découvrir le ressort secret, qui ouvrirait le tiroir où sont cachées les intentions réelles. Leurs films aussi éloignés du « réalisme » jdanovien, et du crétinisme optimiste d'Hollywood que du film « social » ou « psychologique » sont, pour moi, comme la traduction cinématographique d'une discussion sur la responsabilité et la solitude. Mais quoi, on ne peut définir une « école » en disant que c'est celle d'un certain désespoir, d'une certaine lucidité, et d'un certain refus de tenir pour légitimes les normes de la vie actuelle en société. On ne rend simplement pas compte ainsi de l'essentiel du phénomène : la manière de conduire le récit.

Au fait, je ne me pose de questions que si je n'en ai pas la réponse, à la différence du jésuite qui précisément ne pose que les questions dont il détient les réponses.

De *Mort d'un cycliste*[5] comme de *Grand-Rue* l'impression première qu'on garde est celle d'un conflit moral, précisément axé sur la responsabilité et la lâcheté, et d'un climat d'ambiguïté, de doute et d'interrogation. Le procédé formel de suppression des enchaînés, analogue à la suppression de la ponctuation dans les poèmes d'Apollinaire, qui, dans *Mort d'un cycliste* agaçait certains, par son côté systématique, ne vient plus détourner l'attention, dans *Grand-Rue*. Mais, et on ne savait pas que c'était un si grand péché, voici qu'on joue avec ce nouveau film au petit jeu des influences.

---

[5] Sorti en 1955.

Comme si Welles n'avait rien emprunté à Stroheim, ou à l'expressionisme allemand, et comme si cela avait la moindre importance… vous vous souvenez, Bach et Vivaldi, Haydn et Mozart, et ainsi de suite ; le plagiat dans l'art c'est pour le baccalauréat de la critique comme le coup de Racine et Corneille dans le vrai. Si Bardem aime Fellini, tout de même, nous serons un certain nombre à être les derniers à le lui reprocher. C'est à peu près aussi fort que de parler des mouvements de grue d'Astruc.

Tout ceci dissimule mal la vraie – enfin… peut-être… question : Bardem ne raconte pas une histoire bien ficelée, une intrigue à rebondissements mais l'évolution d'une pensée et des sentiments, – et ceci nous met sur une piste possible, qui serait que l'action, au cinéma, ne serait pas ce qui compte le plus.

Un groupe de jeunes gens de la jeunesse dorée (miracle, presque tout le monde a reconnu *Les Vitelloni*[6], et soudain, s'en découvre le puriste défenseur…) monte une comédie de la séduction à une vieille fille de leur petite ville (et là, de citer *Les Grandes Manœuvres*[7] qui n'est qu'une figure du ballet classique du séducteur séduit ; le héros de *Grand-Rue* ne tombe pas amoureux de sa victime, il en a pitié, ce qui nous fait simplement passer de la farce ou du ballet à la tragédie, et plus précisément à une tragédie de la responsabilité des actes qu'on commet…).

L'intrigue, l'agencement des scènes, la marche de l'action, le dénouement, il est visible que l'originalité du film n'est pas là. Ni dans la rigueur et l'austérité de la forme.

Deux scènes, peut-être, résument assez bien le propre de la démarche de Bardem : la séduction dans l'église, et la fausse déclaration d'amour dans la procession. Quelques échanges de regards en très gros plan, et ce goût d'une action secondaire, entraînement d'athlètes, rite tribal de la messe, ou d'une procession, à l'arrière-plan, tout Bardem, dirait-on un peu vite, est là. À la réflexion, et si éclatante que soit la réussite de ces deux scènes, ou de la fête espagnole de *Mort d'un cycliste*, l'essentiel est ailleurs : dans le fait que l'accent est mis sur l'évolution lente des pensées et des sentiments, et sur les variations des personnalités mises en jeu ; bref, les personnages y sont le contraire d'un « caractère » figé, et leurs

[6] Réal. : Federico Fellini, sorti en 1953.
[7] Réal. : René Clair, 1955.

modifications sont le sujet profond du film. Du plus que Henry James dira-t-on. À propos, n'aurait-ce pas été l'ambition du *Voyage en Italie*[8] ?
Rigueur morale, austérité, grandeur – sans doute peut-on ainsi résumer les deux derniers films de Bardem. Mais pourquoi faut-il qu'on ait juste en le disant l'impression d'oublier quelque chose d'essentiel – quelque chose que précisément on ne retrouve pas dans ce *Voyage en Italie* déjà cité. Une autre piste, peut-être ? : une sourde révolte, et une insolence cachée. Nous voici décidément très loin d'Hitch.

[8] Réal. : Roberto Rossellini, 1955.

Bûcher pour un faux martyr. Un entretien avec Pierre Kast

Cinéma 57, n° 22, novembre 1957

Il est un certain nombre de jeunes réalisateurs français qui se sont fait un nom dans le court-métrage et dont on attend avec impatience qu'ils puissent aborder des œuvres plus longues et plus ambitieuses. L'un d'eux, Pierre Kast, vient de franchir ce cap et son film Un amour de poche[1] *va sortir prochainement. Il a bien voulu nous parler, à bâtons rompus, de cette fraîche expérience.*

---

[1] Sorti en 1957. Scén. : France Roche et Pierre Kast. Dial. : France Roche. Int. : Jean Marais (Jérôme Nordman), Geneviève Page (Édith Guérin), Agnès Laurent (Monette).
Le professeur Dorman est un jeune chimiste qui poursuit dans son laboratoire des études sur la conservation de la vie par « pétrification ». Édith, sa fiancée, ambitionne pour lui un poste plus lucratif et voudrait le voir cesser ses expériences. Elle pense avoir trouvé la solution dans l'utilisation du renom scientifique de Dorman à des fins publicitaires : elle lui demande de signer un contrat qui va le lier à une marque de boisson. C'est à ce moment qu'une des élèves de Dorman à la Faculté réussit à se faire admettre par lui comme assistante. C'est à ce moment également que le jeune chimiste découvre l'extraordinaire pouvoir du liquide qu'il a inventé : ses sujets d'expériences sont à la fois pétrifiés et réduits à une taille minuscule. Le maître et l'élève se trouvent rapprochés par cette découverte et, les intrigues d'Édith faisant le reste, Dorman et Monette ne se cachent plus qu'ils s'aiment. L'arrivée d'Édith au laboratoire va compromettre le professeur qui se trouve en compagnie de Monette quand celle-ci, pour ne pas être découverte, absorbe le fameux liquide. Aussitôt transformée en une petite statuette que Dorman dissimule dans sa poche, la voici devenue « l'Amour de poche ». Après bien des tentatives infructueuses, Dorman trouve le moyen de rendre à Monette sa taille normale et sa vie ; et le couple, quand il voudra se réunir sans éveiller les soupçons d'Édith, n'aura qu'à recommencer l'expérience. Mais Édith veille de son côté et s'empare de Monette alors qu'elle n'est qu'une statuette. Édith se livre alors au chantage : ou bien Dorman l'accompagne en Amérique pour donner suite à ses projets ambitieux, ou bien elle jette à la mer, le jour de son départ, la minuscule Monette qui se trouve actuellement en lieu sûr. Édith ignore que c'est justement en plongeant la statuette dans la mer que Dorman rend à Monette son apparence normale. Le jour du départ, ayant annoncé à sa « fiancée » qu'il refuse

Pierre Billard – Est-ce que tu aimes le sujet que tu as choisi ou qu'on a choisi pour toi ?

Pierre Kast – Ce n'est pas un sujet qu'on a choisi pour moi. C'est un sujet que nous avons choisi ensemble, France Roche et moi, il y a environ quatre ou cinq ans et qui était une de nos préoccupations du moment, une certaine fantaisie, plus ou moins en rapport avec la science-fiction, mais non pas la science-fiction comprise comme la grande fantaisie interplanétaire ou comme le dépaysement magique, mais comprise comme une petite distraction logique. Ce film ne s'inscrit pas dans le cadre du cinéma proprement fantastique. C'est un film commercial, destiné au grand public. C'est une comédie de mœurs, une comédie de situation et nous avons pensé qu'il y avait dans le sujet, tel que nous l'avions lu dans une nouvelle américaine parue en 1920, une certaine possibilité de fantaisie. La nouvelle elle-même d'ailleurs était traitée d'une manière scientifique et ne concernait pas du tout les problèmes sentimentaux. Nous avons transféré l'intrigue dans le domaine des sentiments, pour aboutir à un sujet de comédie que nous estimions plaisant et distrayant.
En fait la science-fiction, telle que je l'aime, telle qu'avec nos amis Queneau, Boris Vian, Audiberti et Stephen Spriel, nous venions de la découvrir, c'est le remplacement de la traditionnelle démarche : « Il y avait une fois… » par « Qu'est-ce qui se passerait si… » ou bien « Il sera une fois… ».
Nous avons pris la situation classique d'un personnage entre deux femmes et avons cherché à introduire une variable d'un ton comique qui serait : « Si je transportais ma femme dans ma poche, qu'est-ce qui se passerait ? »
L'idée générale, tout le monde l'a eue ; elle fait partie de la mythologie amoureuse conventionnelle : « Quel ennui de se séparer, comme l'amour est compliqué par les tours et détours de la vie sociale et de ses conventions. Comme ce serait commode, si l'un des partenaires pouvait se transporter dans la poche de l'autre, etc. ».

---

de l'accompagner, il n'a plus qu'à plonger pour repêcher Monette qu'Édith lâche du pont du navire. © Les fiches du cinéma 2001.

P. B. – Si l'on se souvient des metteurs en scène de long-métrage avec qui tu as travaillé, est-il raisonnable de penser que celui dont tu vas te rapprocher davantage sera Preston Sturges ?

P. K. – Oui, sûrement. D'ailleurs, je n'ai travaillé qu'avec quatre metteurs en scène que j'ai énormément admirés, que je tiens tous les quatre, à différents titres, pour de très grands personnages de cinéma : Grémillon, Clément, Renoir et Sturges.
Évidemment, il y a chez Preston Sturges, un amusement général à base de dérision, devant la vie et devant les choses, qui est très voisin de ce que je peux penser en ce moment et en général. Les films américains de Preston, avec ce qu'ils avaient d'insolent et de marrant, sont parmi les choses que j'ai le plus aimées – sans même parler de la séduction de Sturges, qui est pour moi un très grand ami. Ses films se passent dans un climat que je voudrais personnellement retrouver dans les miens. Ceci dit, quand on fait un film, ça se passe d'une manière tellement différente de ce qu'on imagine, que je ne peux pas dire que mon film, dans les conditions où il a été exécuté, est un film qui s'inscrit dans une ligne de filiation quelconque par rapport à ces quatre très grands personnages dont tu parlais tout à l'heure.

P. B. – Le tournage de ton premier long-métrage t'a apporté une nouvelle expérience que tu pourrais essayer de définir ?

P. K. – Tout ce que je peux essayer de donner, ce sont quelques impressions brutes, en désordre :
Ce que le film m'a appris le plus, c'est que le cinéma est une parfaite illustration de la théorie du droit de Hegel. Hegel dit que le droit, c'est un rapport de force ; en fait, l'exécution d'une grosse entreprise comme celle d'un long-métrage, c'est quelque chose où tu n'as pas l'impression qu'on discute sur le plan de la raison, même sur le plan des sentiments ou sur le plan des noumènes. Les discussions ne sont pas une confrontation d'idées, ni même de volontés contradictoires, mais une pesée. On discute en fait sur le point de savoir ce tu pèses. Tu n'as pas raison, tu n'as que du poids… ou tu n'en as pas. C'est tout. Moi, j'étais très léger…
Ça commence comme dans le courrier du cœur : tu vois quelqu'un à un déjeuner et tu lui racontes une histoire qui lui plaît. Mais à partir de ce moment-là, on sort du domaine de l'idylle et on entre dans celui des faits. Il faut évidemment que l'histoire plaise. En-

suite, on essaye de monter le film et ça, ça prend un peu plus d'un an et trois mois. Entre ce déjeuner et le premier tour de manivelle du film, un an et demi, tu t'imagines ce que ça veut dire comme démarches ! Je me suis aperçu d'une chose, c'est que, en fait, la situation conventionnelle qui existe entre un producteur et un réalisateur : « Le producteur s'occupe des affaires et le réalisateur s'occupe du film », n'est pas réelle. C'est-à-dire qu'il faut que tu t'occupes beaucoup de la partie affaires, que tu ailles voir des gens, que tu discutes sur des terrains qui n'ont rien à voir avec le terrain de la fabrication ; je ne parle même pas de l'aspect artistique ou même technique du film. Tu discutes des jours et des jours, et tu passes en réalité une quantité de temps énorme à parler de problèmes qui n'ont rien à voir avec la réalisation du film. C'est simplement ce qu'on appelle « monter l'affaire ».
Je ne me plains pas d'avoir manqué de moyens. Je crois que le film est un film assez normal. Mais je trouve que l'exécuter dans ces conditions était un gros effort. Nous avions un plan de travail établi sur six semaines et deux jours ; j'ai exécuté le film en six semaines et quatre jours. J'ai tenu compte au maximum, tout le temps, de ces conditions de production. Si tu veux, la grande leçon du court-métrage est, à mon avis, qu'il doit s'établir entre la production et la réalisation des rapports d'un type tout à fait nouveau, à l'inverse de la convention qui veut automatiquement que la production et la réalisation soient opposées. Personnellement, j'aurais voulu retrouver dans le film, cette espèce de complicité qu'il y a toujours dans le court-métrage entre celui qui fait le film et celui qui a donné l'argent pour le faire. Évidemment, les sommes d'argent sont tellement différentes, que ces rapports bucoliques ne peuvent plus se retrouver dans le grand film. Mais en tout cas, ça n'a pas été de mon fait si ces rapports ne se sont pas maintenus.

P. B. – Et du résultat d'une production ainsi conçue, en es-tu satisfait ?

P. K. – C'est évidemment très difficile de matérialiser en six semaines, un rêve vieux de quatre années… Je ne dis pas que je suis mécontent de ce que j'ai fait ; d'abord ce serait une position ridicule… Je n'en suis pas content non plus – ce n'est pas ça, c'est audelà de tout ça, n'est-ce pas ? Je trouve délirant les gens qui prennent la position du martyr : j'avais rêvé de quelque chose que je

n'ai pas eu… Eh bien, non, parce que ça part d'une idée fausse au départ : il ne s'agit pas d'un rêve. Il ne s'agit pas d'un film que tu te ferais passer dans ta petite salle de projection personnelle mentale, et que tu essaierais de transposer dans une salle de projection normale… C'est tout à fait sur un autre plan que ça se passe. On te donne un certain nombre de matériaux, les matériaux qui sont des données, qui ne sont pas le résultat d'un choix. Le sujet, dans le cas de mon film, est le résultat d'un choix. Nous avons choisi le sujet et France Roche a écrit le dialogue, comme elle le voulait ; mais les matériaux que nous avons eus pour l'exécuter sont des matériaux qui ne sont pas choisis. Ça va même très loin. Je crois, par exemple, que le cinéma est quelque chose qui se fait avec une équipe ; jusqu'à maintenant, j'avais une équipe. J'ai un assistant que je connais bien et que j'aime beaucoup, j'ai un opérateur que j'aime beaucoup et des gens avec qui je travaille que j'aime beaucoup. Eh bien, quand tu fais ton premier film, tu le fais avec une équipe que tu n'as pas choisie.

Je suis sûr que c'est un cas très fréquent, et je ne cherche pas une livre de chair qu'on m'aurait prélevée. Mais il est intéressant de noter que la quasi-totalité de l'équipe m'a été proposée par notre co-producteur. Notre co-producteur travaille, à l'année, avec un groupe de techniciens, irréprochables d'ailleurs. La co-production n'avait d'intérêt pour lui que si ses techniciens travaillaient dans le film. Ce n'est pas une situation qu'il faut déplorer, mais constater. Les affinités, les amitiés, tout ceci devient une plaisanterie, sous la pression économique.

En fait, ma participation à la constitution de l'équipe s'est bornée au choix de Ghislain Cloquet comme chef opérateur. Cloquet a un très grand talent et il est d'une loyauté admirable ; il a fait un travail technique extraordinaire ; il a été, pour moi, un très grand soutien, en fait, mon meilleur soutien pendant la réalisation du film.

Ce n'était pas « l'un des », mais l'élément de l'équipe que j'ai pu choisir.

Je crois qu'il y a dans les deux derniers livres de Roger Vailland (*Éloge du Cardinal de Bernis* et *La Loi*), quelque chose qui est une des démarches mentales-clé de l'époque contemporaine : on ne peut pas faire deux choses à la fois sur le plan mental. On ne peut pas à la fois critiquer dans l'absolu une certaine structure sociale, et en profiter. Ce n'est pas une définition du cynisme. Ça a

l'air d'être tout simplement du cynisme, en réalité c'est une conception rigoureuse et logique de l'honnêteté intellectuelle. Étant donné que j'ai fait ce film et que je l'ai fait en pleine connaissance de cause, je savais très bien dans quelles conditions je le faisais, quelles étaient les conditions matérielles qu'on me donnait pour l'exécuter. Je serais à mon avis, non pas en état de faute morale, mais en état de faute intellectuelle si, l'ayant fait, je me plaignais ensuite des conditions dans lesquelles je l'ai fait. Cette démarche habituelle : se faire commander un scénario et dire ensuite « on me trahit », c'est quelque chose qui ne marche pas. Cette espèce de jeu sur les deux tableaux que beaucoup de gens veulent pratiquer, qui consiste d'une part à faire des concessions sur un certain nombre de points et ensuite se plaindre de les avoir faites, c'est quelque chose que je ne peux pas supporter. Quand tu fais des concessions, tu fais des concessions, c'est tout. La seule chose que tu peux faire, c'est dire que tu en as fait. Ne pas te le dissimuler intellectuellement et moralement, et ne pas avoir d'illusions là-dessus. Mais ceci posé, celui qui, ensuite, ayant fait ces concessions, se plaint de les avoir faites, atteint le comble du ridicule. C'est exactement de la même manière qu'il me faut examiner ce qui arrive maintenant que le film va sortir bientôt. Le distributeur qui, sur le plan financier a mis le plus d'argent dans le film, a un avis précis sur un certain nombre de points ; il demande des modifications. Je ne voyais pas ça comme ça au départ, mais je suis très respectueux de son point de vue et je suis d'accord pour faire un certain nombre de modifications. Si ensuite, ayant été d'accord avec lui dans la salle de projection où il a vu le film, pour faire ses modifications, j'en sors en disant : « C'est dégoûtant, on m'a obligé à », etc., etc., je suis à mon avis, dans un état ridicule, qui est de jouer à la fois deux parties contradictoires. Je ne peux pas parler de concessions ou de sacrifices, ce sont des différences de point de vue, qui sont résolues dans le sens du distributeur. Je ne m'en plains pas, c'est comme ça, quand on joue…
Ou bien alors, on fait du cinéma d'amateur, certaines formes de court-métrage. Il y a une expression du langage commun, qui est assez marrante, mais qui dit bien ce qu'elle veut dire : « Faire l'artiste ». Eh bien ! dans ce film, je n'ai pas fait l'artiste. J'étais gérant d'un certain capital financier et matériel, j'ai fait de mon mieux.

P. B. – Qu'est-ce qui t'a le plus frappé durant la réalisation de ton film ?

P. K. – Le plus important, c'est évidemment cette espèce de course contre la montre. C'est l'obligation de tenir un rythme de travail assez éprouvant. Arrivé au studio, tu te dis : « En tout cas, d'ici ce soir, il va falloir que je fasse telle quantité de plans et je mette dans la boîte tel métrage de pellicule. »
Je m'étais dit au départ, comme une discipline intellectuelle : « J'essaierai de faire ce film dans le délai qui m'est imparti. » C'est la partie que je voulais jouer, parce que je crois que c'est ce qui est normal.
Parfois on a la tentation vertigineuse de se dire : « Ce plan, je vais le refaire », quand on le voit en projection. Beaucoup de réalisateurs qui sont arrivés à une grande notoriété (due très souvent à leur grand talent), la principale chose qu'ils obtiennent, c'est le droit de refaire. Pour moi, le signe caractéristique de la réussite au cinéma, c'est quand on te donne enfin le droit de refaire. Tu vas en projection, tu t'aperçois que le plan n'est pas bon et tu décides de le faire autrement… Un paradis !...

P. B. – Quels sont tes projets ?

P. K. – J'ai beaucoup de projets, mais je ne sais pas encore comment ça va tourner. Tout d'abord, une histoire à laquelle je tiens beaucoup, mais qui est difficile à faire, parce qu'elle ne comporte aucune vedette, et je ne sais pas du tout si je trouverai le moyen de la produire. C'est une histoire d'enfants. Il s'agit à la fois du jeu et de l'amour. C'est une histoire d'amour entre deux enfants de quatorze ans, qui se passe dans l'univers du jeu des enfants. Je pars de l'idée que les enfants ne sont pas des adultes en réduction, mais une autre espèce, une autre race.

P. B. – C'est un long-métrage ?

P. K. – C'est un long-métrage. D'autre part, j'ai en projet la réalisation d'un roman de Roger Vailland. Vailland est un ami, en plus je l'admire énormément. Le roman de lui que je voudrais faire est celui qui, de la manière la plus aiguë, prend sur le vif l'illusion, le manque de rigueur intellectuelle qui marquent certaines relations sentimentales.

Je voudrais aussi faire un film avec ce qui m'intéresse le plus au monde : la bonne science-fiction. C'est une charmante rêverie que je partage avec mon ami Boris Vian, mais qui n'est pas très commode à réaliser, parce que le terme « science-fiction » fait peur, je ne sais pas pourquoi…

P. B. – Comment expliques-tu cette absence totale de cinéma de science-fiction français ? Est-ce que ce genre est réputé non commercial chez les producteurs et est-ce à juste titre ?

P. K. – Je crois que ce n'est pas à juste titre, mais il est vrai que beaucoup de films américains de science-fiction confondent presque entièrement la science-fiction et la terreur. La science-fiction, ce n'est pas forcément *La Créature du lac noir*[2], c'est même juste le contraire. Je ne suis pas en train de m'exagérer les mérites littéraires de la science-fiction, mais je les crois très importants, parce qu'elle joue dans un domaine qui me plaît : l'ébauche d'une nouvelle logique. Je crois que la logique aristotélicienne classique est dépassée. Elle est dépassée dans le domaine scientifique. Il faudrait la dépasser également dans le domaine littéraire. Je crois que des romans qui introduiraient une nouvelle logique non aristotélicienne, comme il y a une géométrie non euclidienne, seraient des romans qui seraient très importants. J.-L. Borges, c'est quelqu'un de très important.
Il y a aussi un aspect satirique – postérité de Swift ou Samuel Butler – qui est aussi extrêmement séduisant dans la science-fiction. Ces deux aspects m'intéressent particulièrement. Je crois qu'on peut tirer sur le plan de l'humour, de la comédie et de la drôlerie, énormément des situations créées par cette libération des cadres conventionnels de la logique, qu'est la science-fiction.

P. B. – Est-ce que, parallèlement à tes projets de grands films, tu envisages de retourner de temps à autre au court-métrage ?

P. K. – Je ne considère pas du tout que j'ai eu une promotion en faisant du long-métrage. Je ne me dis pas qu'il ne faut surtout pas que je me remette à faire des courts-métrages. Il y a des courts-métrages que j'ai envie de faire et que je ferai, si je peux, même sur le plan strictement « documentaire ». Par exemple, sur ce qui

---

[2] *L'Étrange Créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*), de Jack Arnold, 1954.

concerne les théories de la matière. Je voudrais entreprendre des films qui seraient l'équivalent de petits livres, que je trouve fascinants sur la structure de la matière, et qui sont faits sur le mode humoristique, par un physicien américain qui s'appelle Georges Gamow. C'est une série de courts paradoxes très drôles sur les théories d'Einstein et sur les théories contemporaines de la matière, du temps et de l'espace. Pour moi, le documentaire est donc une espèce de jeu de l'esprit qui consiste à essayer de rendre transmissible au plus grand nombre de gens possible, sous une forme drôle ou lyrique, une théorie compliquée.

Mettons, si tu veux, que j'aimerais faire un film sur Einstein, sur ce qu'il a apporté pour aujourd'hui, et surtout pour demain…

La boxe à poings nus

Cahiers du cinéma, n° 96, juin 1959

Les Tripes au soleil, film français de Claude Bernard-Aubert. Scénario : Claude Bernard-Aubert ; dialogues de Claude Accursi. Images : Jean Isnard. Musique : André Hodeir. Interprétation : Grégoire Aslan, Doudou Babet, Toto Bissainthe, Roger Blin, Anne Carrère, Lucien Raimbourg, Guy Tréjean, Milly Vitale, Nicole Dieudonné. Production : Lodicé-Zodiaque Productions. Distribution : Disci-Film.

Je ne crois pas à l'existence d'une « nouvelle école ». Je vois bien qu'une dizaine de films se sont faits, se font, ou vont se faire, plus ou moins en dehors des normes. Mais je suis sûr qu'aucun des auteurs de ces films n'a choisi délibérément de produire de cette manière, et je suis encore plus sûr que tous souhaitent de toutes leurs forces que leurs films soient des films comme les autres. Parmi ces films, certains sont bons, d'autres seront moins bons ou médiocres. Personne n'a jamais prétendu qu'il suffisait de faire un film avec peu de moyens pour qu'il soit bon. Il va de soi que l'inverse est aussi vrai. Je ne vois aucune trace d'esthétique, de préoccupation intellectuelle ou morale commune. Donc pas d'école.

Mais ces jeunes ou moins jeunes réalisateurs ont à mon sens en commun une attitude : ils ont à la fois le respect de ce qu'ils font et un respect du public. Ils se considèrent, je crois, comme des auteurs, ayant avec leurs films les mêmes rapports qu'un écrivain, par exemple, avec son livre, et non ceux d'un fabricant avec l'objet qu'il fabrique. Et d'autre part, ils n'ont pas ce vieux préjugé des gens de cinéma, qui s'imaginent que le public est inférieur à ce qu'on lui montre ; tout au contraire, ils pensent, nous pensons, que le spectateur peut nous comprendre, et au-delà de ce qu'on lui dit, dès l'instant qu'on parle franchement et sincèrement. Donc, toujours pas d'école.

Il existe donc aujourd'hui en France un cinéma d'expression personnelle. Ce n'est pas un cinéma kantien, un cinéma en soi qui serait bon par définition. Il va de soi que chaque film vaut ce que valent les personnes.
Hiroshima mon amour[1] est un film comme on en voit peu dans une vie. Je le crois, sans doute, le plus beau que j'aie jamais vu. Je n'aime pas à employer le mot génie. Ici, il s'impose. Alain Resnais et Marguerite Duras, en avance de dix ans sur le cinéma tel qu'on le fait, tel qu'on le voit aujourd'hui, y parlent en toute liberté, sans référence aux tics du récit dramatique, de la composition ou de la forme. *Les Quatre Cents Coups*[2] est un des films les plus nobles et les plus sincères que je connaisse. Truffaut y montre à l'évidence qui il est.
On pourrait croire, peut-être un peu vite, qu'il s'agit d'un truisme. Beaucoup de mauvais films trahissent les âmes boueuses des gens qui les ont faits. Disons que c'était le négatif de la chose.
Claude Bernard-Aubert a vingt-sept ans[3], une agressivité qui touche à la provocation, un virulent goût de l'humour. Je l'aime bien, et j'aime bien ce qu'il fait. J'apprécie son courage et sa façon de se mesurer aux impératifs commerciaux ou sociaux. *Patrouille de choc*[4] était un film violent et amer. Aussi, une source de démêlés sans fin avec les diverses censures. Claude Bernard-Aubert a vraisemblablement besoin de ces difficultés comme d'un tonique. *Les Tripes au soleil*, son second film, a suscité au moins autant de hurlements officiels ou officieux. Le film est le résultat d'une longue bataille. Bernard-Aubert, Claude Accursi, son scénariste, et toute l'équipe ont finalement été obligés de devenir coproducteurs du film, pour qu'enfin contre toutes sortes de réticences ou de pressions contraires il se fasse. Les différents obstacles, en chaîne, qui s'opposaient à la réalisation du film ont exalté la volonté de l'équipe beaucoup plus qu'ils ne l'ont découragée. Le film, terminé, arbore comme des médailles sur le poitrail d'un général, une glorieuse collection d'interdictions. Mais il existe. Ce qui, à coup sûr, ne plaît pas à tout le monde.

---

[1] Sorti en 1958.
[2] Sorti en 1959.
[3] Né en 1930.
[4] Sorti en 1956.

Il va de soi qu'un jugement sain ne doit pas se laisser infléchir par ces circonstances souvent pittoresques. Encore ne suis-je juge ni de profession, ni de goût. Je n'ai aucune idée générale sur la critique, dût-elle être objective, subjective, impressionniste, et la suite. Je ne crois déjà pas aux catégories aristotéliciennes. Partant d'une toute petite vérité, limitée et certaine, je peux seulement dire que j'ai envie de parler des *Tripes au soleil*, pour la seule raison que c'est un film que j'ai envie de défendre.

Le mot « intellectuel » est une des plus fortes injures du vocabulaire traditionnel des gens de cinéma. Je ne veux pas chercher ici quels obscurs complexes d'infériorité, quelles ténébreuses envies, quels regrets cachés, manifeste cette habitude. C'est un fait. Et une forte plaisanterie. L'idée qu'il y a des intellectuels dans le cinéma contient en elle-même une sérieuse dose de comique. Je ne sais pas quel journal – mais pas un humoriste en tout cas – a traité d'intellectuelle la démarche du film de Bernard-Aubert.

Or, la première chose qui frappe est, à l'inverse, une rudesse et une brutalité salutaires. On peut dire, bien sûr, sans nuances. Je ne vois pas ce que les nuances viendraient faire dans ce sujet, qui est un coup de poing. Une petite ville en proie à un conflit racial de bonne taille. Une mise en doute de la supériorité des Blancs, sans verser, par un manichéisme retourné, dans l'apologie naïve des Noirs. Une conclusion probablement trop optimiste qui débouche sur un monde impossiblement réconcilié. Rien n'est évité de ce qui gêne, dérange ou trouble les bonnes consciences. Nous ne sommes pas dans l'univers de la litote. Mais, si j'ai le goût de la litote, rien pour autant ne me permet de l'ériger en maxime universelle.

Je ne crois pas aux règles générales, valables dans tous les cas. Bien sûr, les règles de la fugue et du contrepoint, de l'alexandrin et de l'ode décasyllabique, le sonnet qui vaut mieux qu'une longue épopée. Le cinéma en est-il là ? D'ailleurs, qui décidera à coup sûr où il en est ?

Je ne voudrais pas me leurrer. Je n'ai pas besoin de chercher très loin la source du plaisir que je prends à voir *Les Tripes au soleil* : ce film m'amuse. Je ris, et autant qu'en écoutant Bernard-Aubert raconter son film. À un film sans hypocrisie, fait comme un combat de boxe, mais sans gants protecteurs, et dans la grande tradition du marquis de Queensbury, doit correspondre une posture

sans hypocrisie de la part de qui le voit, sans idées préétablies. Les méchants sont rossés, et beaucoup plus que les bons qui écopent aussi de solides coups de bâton. Guignol assomme le gendarme ; je ne sais pas si le guignol est, ou non, de l'art breveté ; mais je sais d'abord que je n'aime pas les gendarmes.

Je ne sais pas, et je n'ai aucune qualité pour décider si *Les Tripes au soleil*, c'est de l'art ou non. Je ne pense pas qu'Aubert ait envie qu'on le juge sur ce terrain. La loi du film est l'efficacité, la science de porter les coups à l'endroit où l'adversaire va le plus souffrir. L'adversaire, ici, c'est l'incroyable ignominie du monde. C'est un poids lourd, qui encaisse bien. Bernard-Aubert ne lui inflige pas le k.o. qui le mettra définitivement hors-jeu. Aussi bien personne n'a-t-il encore, à ma connaissance, déposé la définitive pincée de sel sur la queue de l'absolu.

Bernard-Aubert et Accursi ont fait un film qui leur ressemble, qui est exactement à l'image de ce qu'ils pensent et de ce qu'ils disent des questions raciales. À partir de là, le film a été conçu pour marteler le spectateur, sous une avalanche de chocs. À mon sens c'est précisément sur le point de savoir si ces chocs sont bien assénés que doit s'exercer le jugement. Toute autre façon d'aborder le film comporte des contradictions internes, et revient en gros, pour ce que j'ai déjà lu au sujet du film, à reprocher à Aubert et Accursi d'avoir fait un film d'Aubert et Accursi.

À cette efficacité du sujet, correspond une symétrique efficacité de forme. L'image est aussi brutale que l'intention. Nous ne sommes pas dans l'antique univers du cinéma à effet. Il s'agit d'autre chose, relativement difficile à analyser. Ni le cadrage ni le montage ne cherchent un effet, mais bien plutôt un choc. Je suis très frappé de cette sauvagerie systématique, sans complaisance et sans baisse en tension. Je ne cherche pas à démontrer que tous les films devraient être faits de cette façon – mais ce sujet précis, à coup sûr.

La production des *Tripes au soleil* était une rude aventure. On sent, on voit que l'équipe d'acteurs et de techniciens est entrée totalement dans le propos. Je ne crois pas que le film ait du charme. Je suis presque sûr qu'il ne souhaitait pas en avoir. Rude, grossier, épais, tel qu'il est, le film est tout entier tourné vers la force, la puissance de choc. Comme si Aubert et Accursi avaient violemment envie de cracher au visage d'un certain nombre de

personnages ignobles. Une telle violence de volonté entraîne l'adhésion, dès qu'on est d'accord sur les personnages en question. Je trouve bien qu'ils aient fait ce film, de cette façon. En fait, commis cet acte.

Le Bel Âge[1]
Questions à Pierre Kast

Positif, n° 34, mai 1960

Certains techniciens ont remarqué votre dédain du « raccord ». Vous leur semblez juxtaposer des scènes plutôt que suivre classiquement les déplacements de vos personnages. Est-ce là un parti-pris de style, ou une facilité que vous vous accordez afin de mieux porter ailleurs vos efforts ?

À la volonté de style répond bien souvent une absence de style. On a, ou bien on n'aura jamais, un style. Il est impossible, ou ridicule, de se dire à chaque instant : est-ce mon style, ou je vais faire ceci pour mon style, et ainsi de suite. Le style, c'est l'homme, et c'est aussi dans sa manière de vivre que cela se juge.

Pour vous répondre plus précisément : je me fous éperdument des raccords, style ou pas style, facilité ou pas facilité. Ou alors, disons que mon style, c'est la facilité.

Cela dit, je crois que le style de vie est plus important que le style des films. La vie, je crains, on n'en a qu'une. Les films, en somme, on en fait plusieurs.

Même question quant à la minceur relative des dialogues – sauf pour la troisième partie – et l'abondance corrélative du commentaire.

Le dialogue du *Bel Âge* n'est jamais « utile ». On sort, ou on rentre sans en parler. Mais l'amour, on en parle.

Le commentaire est la colonne vertébrale du film, qui a été construit autour. Il n'a pas été écrit *après*, comme il arrive, pour élimi-

---

[1] Scén. et dial. : Pierre Kast et Jacques Doniol-Valcroze, d'après une nouvelle d'Alberto Moravia. Int. : Jacques Doniol-Valcroze (Jacques), Françoise Prévost (Françoise), Giani Esposito (Claude), Alexandra Stewart (Alexandra), Jean-Claude Brialy (Jean-Claude), Ursula Kübler (Ursula), Marcello Pagliero (Steph), Loleh Bellon (Anne), Boris Vian (Boris).

ner quelque chose, mais *avant* le tournage. Image, dialogue, et musique se sont disposés autour de cette armature.

Pour en finir avec la « technique », le technicien de la chasse qu'est Paul-Louis Thirard voudrait savoir sur quoi tirent vos chasseurs.

Les uns tirent sur Aristote, d'autres sur Kant.

Stratégie et logique

Beaucoup sont allés voir Le Bel Âge *avec l'intention plus ou moins avouée de prendre des leçons de stratégie amoureuse et sont revenus déçus. Pourquoi avez-vous escamoté les scènes de séduction ?*

On ne montre jamais *comment* séduire pour la bonne raison que je n'ai aucune idée, hélas, de la manière dont cela se pratique. Je le regrette infiniment, mais il m'est impossible d'ouvrir une classe de stratégie amoureuse. C'est bien triste, surtout si l'on pense aux exercices pratiques.

Ne serait-ce pas aussi parce que l'amour « moderne » est, à votre avis, caractérisé par une décadence de la stratégie (la Carte du Tendre était un plan de bataille, puis Laclos bien sûr) au profit de la logique polyvalente (le schéma de la dernière partie du Bel Âge*) ? N'y aurait-il pas, pour prendre la chose autrement, substitution à une géométrie plane de l'amour d'une géométrie à n dimensions ?*

Je ne crois pas aux manœuvres en amour. Donc pas à la stratégie. Encore moins à la tactique. Mais il me semble qu'on doit substituer aux conventions de la moralité les règles d'une nouvelle morale, qui ne peut être fondée que sur une nouvelle logique, ne reconnaissant pas les définitions en vigueur.

Le libertinage, aussi bien que la passion, voire l'amour fou, ne sont pas exclus de cette nouvelle forme. Au contraire, ils semblent en être les aspects privilégiés. N'y a-t-il pas là un paradoxe ?

Il n'y a pas là de paradoxe, mais une contradiction. Car il est exclu dans l'obscurité où nous nous débattons, de ne pas se contredire. La seule réponse honnête aux questions posées par la pratique des rapports amoureux est : je ne sais pas, mais j'essaie de comprendre. Une liste de questions : Qu'est-ce que la fidélité ? Qu'est-ce que la séduction ? Peut-on aimer plusieurs personnes à la fois ? Etc. Ces questions se posent à chaque instant. Mais dans notre logique, la manière même de les formuler implique une réponse, comme le prestidigitateur a caché le lapin. Formuler correctement les questions me paraît donc l'essentiel.

Vous parlez, à la fin du Bel Âge*, de l'avènement du matriarcat. Ne serait-ce pas là une forme nouvelle de certaine cruauté définie depuis la fin du XVIII*[e] *siècle – cf.* L'Érotisme*, de Desnos – plutôt qu'un brusque renversement des structures jusqu'ici admises ?*

Je crois les structures actuelles encore trop solides pour se laisser renverser par des raisonnements. Mais là le goût de la liberté et de l'indépendance ne passe plus, dès qu'on l'a acquis.
Les salades du genre : je veux être ton esclave, j'aime t'obéir, ne sont, pour moi, que des transcriptions purement verbales de comportements névrotiques.
Les femmes ne nous demanderont notre avis ni pour savoir si elles sont libres, ni pour les façons de procéder.

Que pensez-vous de la dénonciation, par Simone de Beauvoir, des « fausses compensations » du type : « la femme porte la culotte » ?

De même que la parabole est l'expression du lyrisme tenu en esclavage, il est inévitable que le goût de l'autorité vienne compenser l'esclavage féminin. Le matriarcat est une étape, regrettable sans doute, et inconfortable probablement, sur le chemin de l'égalité. Ce ne sera pas rose tous les jours. Mais il faut bien payer l'addition de siècles de festins.

L'équivalent littéraire du personnage incarné par Gianni Esposito ne serait-il pas l'Angel de L'Automne à Pékin*, de Boris Vian ?*

Angel a beaucoup plus de facettes et de densité que mon personnage de Claude. Claude est marqué par l'autodérision.

Croyez-vous que l'on puisse parler d'une science-fiction de l'amour ? Quels romans ou nouvelles vous paraissent importants à cet égard ?

Deux façons d'aborder une science-fiction de l'amour me semblent possibles. Vailland dit du *Bel Âge* que c'est « un rêve éveillé ». Il me faut bien être d'accord, bien que ce n'ait pas été mon but. Donc, un rêve éveillé est une première façon. L'autre serait une extrapolation systématique.
Dans ce domaine, *Beyond Bedlam*, de Katherine Mac Lean, certains chapitres du *World of A*, de Van Vogt, ou quelques nouvelles de Lewis Padgett sont caractéristiques.
Dans le domaine du rêve éveillé, lyrique, *L'Écume des Jours*, de Boris Vian, ou *La Plume et l'Ange*, de Jacques Bens, sont deux exemples assez nets. Le livre de Bens est une sorte d'interrogation douloureuse sur le vocabulaire même de l'amour, très étrange. On peut imaginer d'autres aspects à ces rêveries, qui seraient de satire, par exemple, ou de compensation.

Amour, érotisme et cinéma

Que pensez-vous de la phrase de Mae West : « Un homme court après une femme jusqu'à ce qu'elle l'attrape » ?

Comme j'aimerais !

La misogynie bien connue du cinéma américain des années 1940 vous semble-t-elle avoir été la préface à quelque chose d'autre ? Les trois hommes déshabillés et couchés par leurs épouses dans Les Plus Belles Années de notre vie[2] *sont-ils les hérauts du matriarcat ?*

Ce n'est sûrement pas drôle tous les jours d'être un mâle américain. Mais comme ce n'est pas drôle non plus tous les jours d'être un salarié américain, un employé américain, quoi d'étonnant ? Étant donné les rapports sociaux existant actuellement aux U.S.A., je ne vois aucune raison pour que les rapports sentimentaux qui se développent dans ce cadre échappent au darwinisme ambiant. Les

[2] *The Best Years of Our Lives*, de William Wyler, 1946.

rapports de force s'exercent aussi dans les relations de personnes à personnes, et les dégradent.
La misogynie est une réponse, ou une précaution. Dans ce match hommes-femmes, quand les hommes ont le service, ils sont misogynes. Et les femmes matraquent à leur tour. Voir *Au risque de se perdre*[3], symétrique misandre de *A letter to Three Wives*[4].
Personnellement je ne pratique pas le tennis. Ni celui-là ni l'autre. Mais j'aime les beaux matchs.

Que pensez-vous des héroïnes de Johnny Guitar[5]*,* La Comtesse aux pieds nus[6]*,* Le Grand Couteau[7]*, films qu'il vous est arrivé de citer comme « significatifs » à cet égard ?*

J'ai pour les héroïnes dont vous parlez, qui se conduisent en gros comme des hommes, une sympathie intellectuelle, et historique. Je n'aimerais pas les aimer. Je ne suis pas, ou je ne crois pas être masochiste. Si je peux m'éviter une pareille calamité, je le ferai. Dans la mesure où la volonté a une influence sur les histoires d'amour. Pourquoi tombe-t-on amoureux ? Je ne crois pas au coup de foudre des magazines. Mais pas davantage à un déterminisme mécaniste. Aux « affinités électives », peut-être…
Mais du fait que je n'aime ni les femmes-patrons, ni les femmes soumises, je ne peux tirer la conclusion qu'elles n'existent pas…

Plus généralement, que pensez-vous de l'amour dans Le ciel est à vous[8], Hiroshima[9], Kiss Them for Me[10] *et* Les Amies[11] ?

Le ciel est à vous dit que l'amour ne peut durer que si les partenaires font ensemble quelque chose d'autre que l'amour. Le prolongement normal serait de savoir ce qui arrive si les partenaires se combattent pour des raisons extérieures à l'amour, dans une profession commune, par exemple. *Hiroshima* me semble, en de-

---

3 *The Nun's Story*, de Fred Zinnemann, 1959.
4 *Chaînes Conjugales*, de Joseph L. Mankiewicz, 1949.
5 Réal. : Nicholas Ray, 1954.
6 *The Barefoot Contessa*, de Joseph L. Mankiewicz, 1954.
7 *The Big Knife*, de Robert Aldrich, 1955.
8 Réal. : Jean Grémillon, 1943.
9 Réal. : Alain Resnais, 1959.
10 *Embrasse-la pour moi*, de Stanley Donan, 1957.
11 *Podrugi*, de Lev Arnshtam, 1936.

hors du pathétique suscité par la terreur de l'écoulement du temps, une douloureuse approche de la lucidité. Ce sont, je crois, deux films qui, sur le plan sentimental, décrivent des efforts, un combat, un cheminement vers la prise de conscience. Les univers, par ailleurs si différents, de *Kiss Them for Me* ou des *Amies* décrivent des consciences obscures, engluées dans la confusion des sentiments et des actes. Les uns et les autres m'émeuvent profondément mais différemment.
Ces quatre films si admirables, mais si divers, ont toutefois un point commun pour moi : ils n'ont pas recours aux schémas et au vocabulaire de l'amour tel qu'il est généralement décrit dans les films. Ce sont des histoires d'adultes, pour adultes, et comme telles, excitantes et attirantes pour l'esprit. Et par conséquent, émouvantes.

Projets

Après Merci, Natercia[12]*, vous voulez entreprendre* La Morte-saison*, suite du* Bel Âge. *Pouvez-vous parler un peu de ces deux films ?*

---

[12] Réalisé en 1959. Scén. et dial. : Pierre Kast et Peter Oser, d'après une idée originale d'Olivier Sylvain. Int. : Pierre Vaneck (Alain), Clara d'Ovar (Natercia), Françoise Prévost (Françoise).
Une jeune et jolie veuve, Natercia, rencontre par hasard un encore plus jeune et joli garçon, à tendance « intellectuelle ». L'une s'ennuie dans la vie parce qu'elle a trop d'argent ; l'autre s'ennuie aussi parce qu'il a une idée de film, mais pas d'argent pour la réaliser. On décide de tout mettre en commun : vie, argent, idée, et la dame transforme le scénario réservé à un petit nombre en histoire à succès. Le jeune homme pauvre, en passe de devenir riche, a au dernier moment un sursaut et donne au producteur sa version à lui, intellectuelle, toujours. Et comme Natercia aime Alain et veut le garder, elle accepte tout, donne son argent et veut ignorer le film. Lorsque celui-ci est terminé, elle est conviée à la projection de la copie-standard et découvre, avec beaucoup de peine, ce que son jeune amant à la fois ne savait pas lui dire et ne réalisait sans doute que confusément : maintenant qu'il lui a tout pris, et en dehors de l'argent, son amour, et tout ce qui constituait l'être profond de cette femme, symbolisé par la promenade à Vézelay où elle l'avait mené au début de leur amour, il n'a plus besoin d'elle et cette promenade est reprise dans le film, cruellement déformée, déchirée et révélatrice. Natercia s'en va. Alain part à sa recherche avec une certaine inconscience mêlée d'hypocrisie, mais il apprend qu'elle est partie, retournée dans son pays, le Portugal, pour n'en plus revenir. © Les fiches du cinéma 2003.

Natercia est un film dont on m'a proposé le sujet. Je l'ai accepté, puis exécuté dans des conditions de professionnalisme total. Je ne le regrette pas. Le conflit du personnage principal, tiraillé entre l'amour et le métier, m'intéresse. C'est un travail fait normalement, et que j'ai été bien heureux de faire.

La Morte-saison des amours n'est pas réellement une suite du *Bel Âge*, mais un prolongement : j'y raconte en me limitant à deux couples, l'un qui vient de se former, et l'autre qui existe depuis plusieurs années, ce que je crois de l'influence de la durée sur des histoires d'amour. Avec mise en doute du vocabulaire sentimental qui exprime ces problèmes. Le film sera d'un ton général beaucoup plus grave que *Le Bel Âge*, et il n'aura pas, du moins je l'espère, ce côté inévitablement relâché qui était dû pour beaucoup aux circonstances de fabrication. Je ne cherche pas à nier le goût et l'amusement que j'ai eus pour cette façon de faire. Mais l'extravagance de l'aventure *Bel Âge* ne se produit sans doute qu'une fois par vie. Il y aura donc dans *La Morte-saison des amours* une unité de construction qui n'existait pas dans l'autre. Je le regretterai peut-être.

Comment s'aimer demain ? Questions à l'auteur (À propos de *La Morte-saison des amours*[1])

Cinéma 60, n° 51, novembre-décembre 1960

Les liens, les rapports avec Le Bel Âge *sont évidents, le second résonnant comme une version plus grave et plus mûrie du premier. Peux-tu préciser le cheminement qui mène d'une œuvre à l'autre ? Peux-tu définir d'une part, les constantes (rôle de la femme, sentiment et jalousie, amour et propriété) et, d'autre part, les divergences ou les éléments nouveaux (le temps qui coule, l'apaisement dans la lucidité, l'amitié masculine mieux sentie, etc.) ? En quoi ton dernier film n'est-il ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre que* Le Bel Âge *?*

---

[1] Scén. : Pierre Kast, Alain Aptekman. Dial. : Pierre Kast. Int. : Pierre Vaneck (Sylvain), Françoise Arnoul (Geneviève), Daniel Gélin (Jacques), Françoise Prévost (Françoise), Michèle Verez (Michèle).
Sylvain, après son mariage assez inattendu avec Geneviève, une fille silencieuse et profonde, s'est réfugié avec elle loin de cette vie agitée et de toutes ces conquêtes faciles qui faisaient la trame de son existence. Il a décidé de se consacrer à son amour et à son travail. Leur retraite dans un cadre unique et solitaire est troublée par le voisinage d'un couple fortuné et mondain ; Jacques et Françoise. Leur vie tapageuse déplaît à Geneviève, mais Sylvain se laisse séduire par le jovial homme politique d'abord, par sa femme ensuite, cynique et libérée de tout préjugé. Geneviève, qui pressent l'évasion de Sylvain, découvre de plus qu'il n'a pas avancé d'une ligne ce roman qu'il prétend élaborer dans la solitude ; elle se rejette alors vers Jacques, qui lui aussi se sent attiré par la rigueur et le silence de Geneviève. Il rompt avec différentes liaisons faciles qui ornaient et variaient ses loisirs et se consacre à la conquête de cette fille sage dont il est visiblement épris. Alors que Sylvain, asservi par Françoise, sombre à nouveau dans l'alcool, Jacques rompt avec tout du passé, aussi bien politique que sentimental et conjugal, et décide de partir avec Geneviève qui n'espère plus sauver Sylvain. Au moment du départ, Jacques, qui pressent l'inquiétude de Geneviève, s'efface. Et le couple plein d'espoir décide de renoncer à la retraite et de tenter de vivre parmi les autres. Sylvain propose alors à Geneviève de prendre Jacques au passage. Et c'est à trois qu'ils vont prendre la route. Vers quoi cette route les mènera-t-elle ?

Je crois la différence plus accentuée que s'il s'agissait seulement de deux variations sur un même thème.
Le Bel Âge et *La Morte-saison des amours* posent la même question : « Peut-on dire honnêtement, qu'on sait ce que c'est que l'amour ? »
Il y a donc bien, d'un film à l'autre, quelques constantes. Un peu plus nettement dans *La Morte-saison*, mais clairement aussi dans *Le Bel Âge*, on voit les femmes accéder à la conscience claire de leur condition. Ni objet, ni garce, ni salope, dans les deux films. Également en commun une longue et peut-être vaine bataille contre le vocabulaire amoureux, et les conventions qui en découlent. « La vie imite l'art », dit Oscar Wilde. J'aimerais que la jalousie cessât d'être considérée comme la preuve même de l'amour, pour n'apparaître que comme ce qu'elle est : la manifestation du goût de la propriété. « Quelqu'un qui n'aurait jamais entendu le mot jalousie ne se croirait pas obligé d'en avoir », dit Jacques dans *Le Bel Âge*. Je suis bien sûr, hélas ! que ce n'est pas si simple dans la vie.
Mais je vois, d'un film à l'autre, de grandes différences. *Le Bel Âge* a reçu, bien souvent, un accueil extrêmement flatteur pour la vanité dont je me croyais dépourvu. Mais, et surtout dans la presse catholique, qu'est-ce que je me suis ramassé ! Quelqu'un a écrit : « Pochade réactionnaire ». Je reconnais bien volontiers le droit à tout à chacun de ne pas aimer mon film. Il faut bien dire que le mot pochade, que je trouve naturellement tout à fait injustifié, pouvait se mériter par la manie de dire les choses les plus graves sur le ton de la plaisanterie. Il y a un net changement de ton dans *La Morte-saison*. Il reste quelques plaisanteries, mais les choses graves sont dites gravement. Les personnages sont définis socialement avec une précision entomologique. Ceux du *Bel Âge* étaient autant définis, mais on ne donnait pas les clefs.
Ceci pour l'écorce…
Pour ce qui est du fond, quelques grandes différences. La mélancolie devant l'inévitable déroulement du temps, dans l'inévitable dégradation des sentiments, le sentiment très vif de la vanité de la lucidité, une sorte de tendresse amère et diffuse, sont absents du *Bel Âge*. La réplique qui clôt la *Morte-saison* : « Alors, qu'est-ce qu'on fait ? » est la clef du film.

Au lieu de la situation très particulière du Bel Âge*, nous avons là une production normale, avec un budget normal (du moins, je crois !). Cela signifie-t-il un changement de position concernant le rapport « production économique – liberté accrue du créateur » ? En quoi l'expérience* Morte-saison *est-elle significative par rapport au problème « liberté artistique dans le cadre d'une activité industrielle (ou commerciale) » ?*

Sur le plan économique, *La Morte-saison* est à l'opposé de la folie du *Bel Âge*. J'ai eu à ma disposition un budget très sérieux, légèrement inférieur à la moyenne statistique annuelle, mais qui est la plus forte somme d'argent dont je n'ai jamais disposé pour faire un film. Je le dois à la très exceptionnelle générosité de mes producteurs, Peter Oser et Clara d'Ovar, et de mon distributeur Edmond Tenoudji, et aux rapports d'amitiés et de confiance établis avec eux. Je leur en sais un gré énorme. Il existait une sorte d'accord tacite, aussi bien sur le plan financier que sur le plan artistique.
Cela dit, je ne crois à aucune idée générale en matière de cinéma. Chaque film, sur tous ces plans, est un cas d'espèce. J'ai eu une chance incroyable dans ce cas précis. C'est bien tout ce que je peux dire.

Encore par rapport au Bel Âge*,* La Morte-saison *marque un progrès considérable sur le plan de l'interprétation. On ne peut l'expliquer seulement en invoquant le caractère semi-amateur de la distribution du* Bel Âge*, puisque l'un des meilleurs acteurs du* Bel Âge *(Doniol), était amateur, et puisqu'on retrouve dans* La Morte-saison*, nombre de mêmes visages. L'explication vient-elle de ce que dans* Le Bel Âge*, le jeu consistait à laisser un peu chacun aller où il veut, tandis que dans* La Morte-saison*, les personnages étaient plus clairs, mieux cernés, parfaitement définis dans ton esprit, et qu'ils en ont acquis une solide assurance ? Qu'est-ce qui t'avait fait soupçonner que tu pourrais obtenir de F. Arnoul et P. Vaneck, des performances aussi remarquables ?*

Il y avait sûrement dans *Le Bel Âge*, une sorte de laisser-aller, tout à fait commandé par les conditions mêmes du tournage. De plus, on se connaissait tous tellement bien. Mais, à mon sens, pas de changement. Il y a un maximum de personnages communs aux deux films.

Je ne peux travailler (acteurs, techniciens, producteurs) que dans la complicité totale, l'amitié, la confiance et la relaxation. J'ai horreur de l'autorité et des postures conventionnelles de la mise en scène. Je ne peux pas souffrir l'intervention d'une hiérarchie quelconque. Dans le travail, j'aime aimer et j'aime qu'on s'aime. Sinon, pourquoi travailler ?
S'il y a une assurance que tu crois nouvelle, dans *La Morte-saison*, la raison n'en est que le sujet. J'ai été tout aussi hésitant, tout aussi inquiet et tout aussi heureux que dans *Le Bel Âge*. Françoise Arnoul, Daniel Gélin, Pierre Vaneck, qui n'étaient pas dans *Le Bel Âge*, m'ont apporté dans les rapports que j'ai eus avec eux, une amitié et un charme dont je m'enchante encore. Le film leur doit beaucoup. Mais Françoise Prévost, Alexandra Stewart, Ursula Vian, Anne Colette, Claudie Bourlon, Hubert Noël, qui y étaient, je les aime toujours autant, et le film leur doit autant. Quant à Anne-Marie Baumann, même si les spectateurs ne s'amusent avec elle que cent fois moins que moi, ils riront encore beaucoup.

La Morte-saison *me paraît notamment importante en ceci que jamais l'auteur ne m'avait paru aussi près de son film, jamais le film ne m'avait semblé exprimer aussi directement, aussi pleinement son auteur. Est-ce ton sentiment ? Cette adhésion de l'homme et de son film, n'est-ce pas ce à quoi tend ce qu'on appelle « le cinéma littéraire » ? Ce que le cinéaste ambitionne de conquérir, comme le romancier, n'est-ce pas sa liberté d'expression, sa liberté de sujet, sa liberté de langage ?*

Je crois que le cinéma réputé « littéraire » est, en effet et en dernière analyse, un cinéma d'expression personnelle. On doit pouvoir écrire un film comme on aurait, il y a dix ans, écrit un roman ou, il y a vingt ans, un recueil de poèmes.
Maintenant, est-ce un bien, est-ce un mal, je ne saurais pas le dire. Je ne pense pas que le cinéma de divertissement ou de mouvement, qui fournit chaque année de bien beaux films, soit menacé par le développement de ce cinéma dit littéraire. L'erreur des gens en place qui ont si violemment attaqué (et continuent de le faire) la « nouvelle vague » est d'avoir cru qu'ils étaient en danger – alors qu'il y a bien évidemment de la place pour tout le monde – et que,

finalement, c'est plutôt un nouveau public qui est recruté, que l'ancien, écarté de ce qu'il consommait d'habitude.
Sur un autre plan, les conventions de sujet, de construction et de langage disparaissent – au profit d'autres, peut-être, ce qui est une autre histoire. Il va de soi, également, qu'il ne suffit pas qu'un film puisse se ranger dans cette catégorie pour qu'il soit bon.

Est-ce que l'importance indéniable des dialogues et du commentaire accompagne nécessairement ce « cinéma littéraire ». Est-ce une limite ?

Si le dialogue ou les monologues sont importants dans *La Morte-saison des amours*, cela tient à mon goût, non à une quelconque nécessité « du genre ». Le plaisir du texte, celui de l'écrire et celui, peut-être, de l'entendre, est une chose, l'obligation de l'utiliser, une autre.
Je ne vois pas pourquoi on se priverait des vertus, voire des commodités ou des facilités, du texte écrit. Mais on peut parfaitement ne pas avoir envie de l'utiliser. La musique de chambre, ce n'est ni seulement, ni toujours, le plaisir d'utiliser un clavecin.

Cette liberté du réalisateur, quand il s'exprime par le film, ne pose-t-elle pas de nouveaux problèmes :
a) Dans les rapports auteur-public. – Bien des traits de La Morte-saison *ont une résonnance particulière pour tes amis, mais risquent de tomber à plat auprès du public ! Comment concilier expression personnelle et audience élargie ? Ne faudra-t-il pas lutter contre beaucoup d'habitudes acquises ?*
b) Dans les rapports de l'auteur avec son œuvre. – Par exemple, sur un plan politique, tu peux être défini comme un homme de gauche. N'y a-t-il pas un hiatus entre certaines de tes préoccupations essentielles actuelles et ton film ? Un tel hiatus peut-il, doit-il être comblé ?

a) Gide dit : « C'est en étant le plus particulier qu'on risque d'être le plus général. » Je le crois très profondément. Une chose même très personnelle, même très privée, qui est dite sur un certain ton, avec une certaine force, donnera, risque de donner, une couleur, un aspect particulier parfaitement accessible à tous, même si les détails ne sont pas directement compréhensibles. Ainsi de beaucoup de romans que j'aime ou des détails de biographie transpo-

sés, élaborés, sautant sur le plan du délire ou du rêve, contribuent, même si je ne peux en établir le rapport exact à l'auteur, à augmenter la valeur humaine de ce qui est dit et le plaisir du lecteur.
À la limite, même un « *private joke* » parfaitement hermétique enrichit l'ouvrage et lui donne bien souvent un charme supplémentaire. À mon avis, même, c'est en étant le plus personnel qu'on court une chance de toucher davantage ceux qui vous écoutent.
b) Je sais ce que c'est, spécialement en ce moment, un homme de gauche. Je n'ai aucune idée de ce que serait un cinéma de gauche ou un film de gauche.
Cela posé, je crois *La Morte-saison des amours* fortement liée à un contexte politique. Le personnage de l'ancien ministre, joué par Gélin, se trouve en gros, comme celui de Françoise Prévost, au cœur d'un conflit volonté de puissance-amour. C'est parce qu'il renonce à la puissance qu'il est « sauvé », tandis que Françoise, coincée comme dans un donjon dans sa volonté de posséder, en amour et dans la vie, trouve dans la solitude de son triomphe la plus amère récompense. Je ne dis pas que c'est de la politique. Mais un problème posé à l'intérieur d'une réalité politique.
De plus, la politique, c'est comme la prose de M. Jourdain : on en fait constamment sans le savoir.
Une autre chose est d'exprimer les préoccupations politiques qu'on peut avoir. Pour commencer, je n'y crois pas. Un film directement politisé tendrait vers la preuve et, dès qu'on veut prouver, en matière d'expression littéraire ou artistique, on ne le fait déjà plus, tant la volonté de prouver détruit la preuve même qu'on veut donner. D'une manière un peu sommairement imitée de l'Évangile, je crois que la preuve est donnée de surcroît. En outre, la volonté de prouver, qui se voit à des kilomètres, retourne d'avance contre ce qu'on dit, le spectateur éventuel.
Ensuite, il me semble que dans les conditions actuelles de production et de censure, il est impossible de s'exprimer d'une manière directe sur la réalité politique que nous vivons. Ce qui ne veut pas dire du tout qu'il soit impossible de la mettre en cause ou en doute, indirectement. Pris de cette façon, je crois par exemple, que *Hiroshima* touche à la plus signifiante réflexion politique.
Je ne crois pas qu'il existe, en prenant le mot « politique » dans un sens très large, de problème plus politique que l'examen de la

condition des femmes. J'aime et je respecte les femmes, je recherche passionnément leur compagnie. C'est sans la moindre hypocrisie, et pourtant, Dieu sait que je peux en avoir, que je trouve que c'est une très délicieuse façon de faire de la politique.

Pierre Kast et « Elles »

Clarté, n° 24, 1961

Pourriez-vous nous dire ce qu'évoque pour vous le mot « femme » ?

Surtout pas le côté porte-jarretelles, appareil à séduction. Le matériel de la féminité ne m'amuse pas. La femme à laquelle je pense tout de suite, c'est Ava Gardner, à cause de son côté abîmé. Elle fait ce qu'elle veut, elle ne se refuse rien. Elle a le goût et la pratique de la liberté.
La femme, pour moi, c'est la liberté de la femme.

Pensez-vous que les hommes aient peur de la liberté des femmes ?

Je ne m'intéresse qu'aux femmes indépendantes. Mais il y en a peu. Ce qui m'intéresse dans les rapports avec les autres, c'est leur indépendance.
Certes, on peut avoir le regret de la suprématie masculine, qui dans un sens simplifierait les problèmes (mais réduisait aussi les échanges).
Il est évident que se trouver à égalité en face d'une femme, si cela est moins confortable, cela vaut bien mieux que de pouvoir en toute sérénité acheter 12 Circassiennes sur la place du Marché.
Mais peu de femmes sont capables d'être indépendantes sans rancune. Elles ont un esprit de revanche qui entache leur comportement d'agressivité. Ce comportement, s'il indique que conquérir sa liberté n'est pas chose facile, risque d'entraîner des conséquences désagréables.
La liberté des femmes cela signifie pour les hommes le dépassement d'un sentiment de possession qui se traduit par la jalousie. Ce dépassement n'est pas facile pour des hommes qui se sont habitués pendant des siècles à leur hégémonie.

Pensez-vous que la liberté de la femme soit liée au travail ? Dans Le Bel Âge*, la fonction sociale des femmes n'est pas clairement définie ?*

Dans *Le Bel Âge*, les gens ne font rien car ils sont en vacances, et cela est très nettement spécifié. Donc le problème n'est pas abordé dans ce film. Mais il est bien évident que la liberté de la femme vient de son travail.
Il est évident que les hommes ont encore des préjugés en ce qui concerne le travail féminin. Ils sont persuadés que certaines professions sont inaccessibles aux femmes.
Cette attitude limitative est ridicule, et pourtant on la trouve même chez des gens « de gauche ».
Tout ce que je fais, c'est mettre en doute les structures dans lesquelles nous vivons, parce qu'elles n'ont rien de légitime ni d'éternel. Le cadre moral, sentimental, dans lequel nous vivons est périmé, il n'a pas de valeur en soi.

On confond souvent liberté et libertinage. Dans Le Bel Âge*, il est difficile de les séparer. Qu'en pensez-vous ?*

Libertinage, c'est un mot qui n'a plus de sens à notre époque.
Mes films sont moraux, en ce sens qu'ils mettent en cause la moralité existante. Mais il n'y a pas de morale de remplacement.
La monogamie imposée par le Code Civil en symbiose avec la morale catholique, personne en fait ne la pratique.
Cependant, personne ne peut préjuger de la morale qui aura cours dans cinquante ans. Actuellement, ce qui est amusant, c'est que nous nous trouvons à cheval entre deux époques, entre deux tomes du Malet Isaac. On croit que la vie que l'on mène appartient au tome précédent, en fait elle appartient déjà au tome suivant.

Pourquoi ce titre La Morte-saison des amours *?*

Dans les histoires d'amour, il y a des moments de « démobilisation » psychologique, des « mortes-saisons ». On passe du romantisme des rencontres à la réalité de la vie quotidienne.
Les couples qui ressentent un déséquilibre, un échec dans leur vie ont toujours l'impression que s'ils partaient, s'ils recommençaient, tout s'arrangerait. Dans mon film, le jeune couple Sylvain et Geneviève part réellement. Ils partent parce qu'ils n'arrivent pas à

communiquer, à vivre ensemble. Malheureusement, comme le dit Nizan, on peut faire 20 000 kilomètres, on se retrouve toujours seul.
En réalité, ils n'ont déjà plus rien à se dire car leur couple n'est fondé que sur une « histoire d'amour ». Je pense qu'un amour ne peut durer que s'il est en même temps autre chose, si le couple a une activité, un travail communs.
Le thème de *La Morte-saison des amours*, c'est l'influence de la durée, du temps sur l'amour : or, l'amour ne peut persister que si le couple remplit cette durée d'autre chose que de sentimentalité.
Quant à l'autre couple Françoise-Jacques qui est plus âgé et vit dans un certain confort, son destin est différent, c'est une pure façade sociale, la préfiguration exacte de ce que devient un couple. Françoise qui est animée par la volonté de puissance (sur les êtres, les choses, l'argent) restera seule, sans amour, car l'amour est incompatible avec l'instinct de possession.
Jacques, lui, renonce à l'argent, à la puissance et partira avec Geneviève qu'il aime et Sylvain pour essayer de vivre une vie plus enrichissante à Paris. En partant, il échappe au confort d'un métier qui n'en est pas un (homme politique) et il sauve Sylvain et Geneviève qui sans lui se seraient séparés. Le couple au sens le plus étroit du terme est impossible, repose sur une absurdité profonde : on ne peut tout vivre avec une seule personne, car personne n'est tout pour personne.

La liberté dans les rapports homme-femme marque-t-elle la fin de l'amour-passion ?

Je reste sec ! Je suis contre l'amour-passion, bien sûr, mais ça s'attrape comme une maladie. La jalousie aussi c'est une maladie, c'est un déguisement de l'instinct de propriété.
J'espère que ces formes de l'amour disparaîtront. Mais je ne peux préjuger de l'avenir.

Que pensez-vous de la phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient » ?

Je suis tout à fait d'accord. Je crois que ce que Simone de Beauvoir apporte sur le plan de la pensée est fondamental. C'est sans doute l'écrivain français le plus important à l'heure actuelle.
Il dépend de tout homme d'aider une femme à être libre.

Dans *La Force de l'âge*, ce qui est fascinant, c'est la morale de clan. Aucun d'eux n'entrait dans la convention des rapports amoureux ordinaires. On y voit la difficulté d'être libre. C'est bien pourquoi la liberté doit se pratiquer, se revendiquer constamment.

La guerre des profondeurs

Cahiers du cinéma, n° 144, juin 1963

Les Abysses, film français de Nico Papatakis. Scénario : Jean Vauthier. Images : Jean-Michel Boussaguet. Musique : Pierre Barbaud. Interprétation : Francine Bergé, Colette Bergé, Pascale de Boysson, Colette Régis, Paul Bonifas, Jean-Louis Le Goff, Lise Daubigny, Marcel Roche, Robert Benoît. Production : Lenox Films, 1962.

Il y a un côté conte de fées, dans cette entreprise. Il y avait une fois, à Paris, un jeune Grec, très beau, très gentil[1]. Il jouait le chef de la police dans *Voyage-Surprise* de Pierre Prévert[2], il avait cinquante amis qui l'adoraient, car sa générosité et sa gentillesse étaient sans égales. Il fit les deux « Rose Rouge[3] », il aida les débuts de deux grands metteurs en scène de théâtre, Michel de Ré et Yves Robert. Il gagnait de l'argent, il se ruinait. Il partit pour les U.S.A. La production de films l'intéressait. De quelle manière, je ne le sais pas exactement, il fut mêlé à la production de *dows*[4]et de *Connection*[5]. C'était un ami, je l'aimais bien. En fait, je ne le connaissais pas. Derrière Nico se dissimulait encore Papatakis. En sortant de la projection des *Abysses*, quand j'ai vu le film pour la première fois, j'ai été obligé de lui dire : « Je te croyais charmant, amusant pour la vie nocturne et les vacances. Je me suis trompé. Je ne savais pas qui tu étais. » J'ai pour lui un fantastique respect et une grande admiration.
Pour la plupart des films un peu ambitieux, aujourd'hui, le metteur en scène doit remuer une montagne. Nico Papatakis, pendant des

---

[1] Nico Papatakis (1918-2010).
[2] Sorti en 1946.
[3] Cabaret de Saint-Germain-des-Prés, créé en 1947 par Nicos Papatakis et qu'il dirigea jusqu'au milieu des années 50.
[4] *The Shadows*, de John Cassavettes, 1959.
[5] *The Connection*, de Shirley Clarke, 1960.

mois, une année peut-être, avec une patience et une obstination de fourmi, a rassemblé de faibles moyens de production, et a fait son film envers et contre tout. Faire un film a dû, paradoxalement, être une sorte d'entracte reposant. Puis, pendant encore des mois, il s'est battu pour sortir le film, avant le coup de foudre qui a décidé la commission de sélection à envoyer le film à Cannes, sous une tempête de hurlements, allant jusqu'à la diffamation publique, des gens de la production classique. Ce travail d'Hercule est devenu monnaie relativement courante. Il est bon qu'on sache qu'il a eu lieu, et comment. Il y a donc un film, qui, une fois de plus, dément les propos routiniers et la paresse intellectuelle des gens qui se lamentent hypocritement sur la crise du cinéma.

Ce qui me frappe le plus, dans ce film qui est un premier film, est la cohésion de la forme et du propos. Images, mise en scène, direction d'acteurs ont une unité de ton et de style qui donne à réfléchir. Que cette allure de maîtrise soit le fait d'un débutant est une sorte de preuve par neuf supplémentaire du fait que la réalisation d'un film est plus une question de justesse de la pensée et de la réflexion que de possession d'un « métier ». Il est vrai, sans doute, que la direction d'acteur, comme le style ou la grâce, est une chose qu'on a, ou qu'on n'a pas, et qui ne peut pas s'acquérir peu à peu. Les deux sœurs Bergé, sans doute, ont un étonnant tempérament, Pascale de Boysson, une présence et une efficacité remarquables. Mais le principe même du jeu et la qualité générale des comédiens viennent d'une démarche évidemment volontaire et délibérée : on part au maximum de la violence, dans un mouvement de paroxysme, qui n'aura aucune baisse de tension pendant une heure et demie, ce qui est, proprement, une performance. Pendant les dix premières minutes, on attend vaguement une descente de la violence. Puis on oublie tout à fait. De même, la rigueur et la simplicité de la mise en scène, complètement disciplinée, soumise au texte, touchent par la manière dont le système se maintient tout au long du film – lui donnant cet aspect de bloc qui accuse la brutalité du choc produit. Au milieu des complaisances, des disparates ou des facilités d'une énorme proportion des films français *Les Abysses* brille du sombre éclat d'une grandeur sauvage et agressive, et rend un son presque inédit en France.

L'idée initiale de Nico Papatakis était d'adapter *Les Bonnes*[6] de son ami Genet. Puis, devant les difficultés de l'entreprise, car la pièce, admirable, est coulée dans une forme théâtrale sans doute inadaptable, il revint tout simplement au fait divers qui était à l'origine de la pièce, et demanda à Jean Vauthier d'écrire, à partir de là, un scénario absolument nouveau. Les amateurs d'esthétique peuvent se pencher sur cette double démarche, qui, d'un même point, conduit à une pièce et à un film semblablement impressionnants. Le texte de Vauthier, d'une rare qualité littéraire, a probablement clarifié le propos même de Nico.

Le film a été reçu comme une parabole, où l'on a trouvé des significations plus complémentaires que divergentes. De la dialectique du maître et de l'esclave, aux guerres de libération privées, ou à la rébellion anarchique, il est assez beau qu'il n'en soit résulté qu'une série de coups de projecteurs qui éclairent successivement un film assez riche pour les supporter tous. L'accumulation de la violence, comme la vapeur dans une chaudière, et d'où sort l'explosion finale, est montrée d'une manière telle que le spectateur ne peut pas échapper au carcan de cette logique. Le burlesque et le grotesque des parents, qui rejoint dans le dérisoire les meilleures exhortations des chefs d'État, viennent renforcer la progression inéluctable, qui est la marque de la tragédie, plutôt que distraire, – et c'est sans doute, dans la construction dramatique, ce qui me semble le plus remarquable. Et le plus rare au cinéma.

De la même façon, le fait que le mythe de la propriété soit, directement ou indirectement la motivation essentielle des actions de tous les personnages, et se fasse sourdement un chemin dans ces consciences obscures, vient renforcer, plutôt que diminuer, cette infernale logique qui amène aux meurtres inévitables. La construction est ainsi faite qu'il est impossible de trouver une autre issue que le massacre. Le spectateur, devant tant de films, se trouve si souvent dans la posture du stratège du café du commerce (« et si j'avais fait donner mon artillerie à ce moment-là, qu'est-ce qui serait arrivé ? Von Kluge aurait été battu ») qu'on peut avancer, avec peu de crainte, qu'il refait souvent un autre scénario à mesure que se déroule le film. Impossible ici. D'où cette impression de force et de puissance. Elle est due, évidemment, à la violence du

[6] Pièce de Jean Genet écrite en 1947, inspirée du fait divers des sœurs Papin.

ton, à la brutalité des images. Mais secondairement. L'essentiel étant une logique d'acier. Truisme, évidemment, si on veut faire l'analyse d'une tragédie. Mais performance, encore, s'il s'agit de cinéma, qui s'avance rarement d'une manière aussi brave dans le domaine de la grandeur tragique.

Nico Papatakis a médité des mois ce coup de poing contre l'ordre moral, et il en a fait une tragédie classique. Dans les conditions actuelles de la production des films, je crois que c'est déjà un exploit de première grandeur, que d'avoir donné à cette tragédie la forme nécessaire et irremplaçable d'un film. Exploit qui se redouble avec la sombre beauté de ce film, d'où l'on sort étourdi, bousculé, ravagé. Vengé, aussi.

Les petits potamogétons
(Sur *Huit et demi* de Fellini)

Cahiers du cinéma, n° 145, juillet 1963

Otto e mezzo (Huit et demi), film italien de Federico Fellini. Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano et Brunello Rondi. Images : Gianni di Venanzo. Décors : Piero Gherardi. Musique : Nino Rota. Interprétation : Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossela Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Eddra Gale, Tito Masini. Production : Angelo Rizzoli, 1963. Distribution : Columbia.

« Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. » Bah, cette sagesse des nations a des limites. Je ne sais plus lequel des cosmonautes, sortant de sa machine, se mit à regretter de ne pas être aussi poète. Quand il s'agira de transmettre l'émerveillement du premier œil humain qui verra les grandes falaises d'ammoniaque de Jupiter, ou les anneaux de Saturne, il faudra bien être à la fois mathématicien et poète, géologue et peintre, physicien et sculpteur. Naturellement, il faudra bien en revenir aux temps des Pic de la Mirandole. *Huit et demi*, c'est d'abord un somptueux astéroïde, si riche et si divers, qu'à la Borges, il faudrait presque le refaire pour en parler sans le mutiler – ou posséder de telles qualités contradictoires d'analyse et de synthèse, qu'on se sent découragé. Je n'ai pas d'admiration inconditionnelle pour Fellini. Je pourrais avoir une banderole : *Strada* no, *Vitelloni* si[1]. Mais je crois que si on se laisse tout simplement aller, *Huit et demi* apparaît, loin des préjugés et des réticences, comme un objet prodigieux.
Une fantastique générosité, une absence totale de précautions et d'hypocrisie, une sincérité évidemment dépourvue de complaisance, et un grand courage artistique et financier caractérisent

[1] Respectivement sortis en 1954 et 1953.

cette entreprise stupéfiante. Faire un film dont le sujet est le processus de création d'un film, il y a des précédents. Le pirandellisme d'école maternelle de *La Fête à Henriette*[2], par exemple, servait surtout à la démonstration d'une thèse subtile : les metteurs en scène sont des mécaniciens analphabètes et mégalomanes, et les scénaristes, des modèles de sagesse et d'équilibre. Plus loin dans le temps, *Mister Smith Goes to Hollywood*[3] montrait un Leslie Howard découvrant qu'un film se fait sur la table de montage. Bien d'autres exemples encore ne font qu'opposer le propos et la grandeur du film de Fellini, pour en faire l'exploration déchirante du monde intérieur d'un homme écartelé.

Les adversaires du film reconnaissent volontiers, et comment faire autrement, la somptuosité, le délire et le baroque des images, fût-ce pour s'en agacer. Mais s'ils concèdent cette richesse formelle, c'est pour mieux dénoncer aussitôt le primarisme du propos, réduit à la description d'un échec, et à quelques truismes du genre « la vie est belle quand même, et d'ailleurs elle continue ». On ne peut pas mieux caricaturer un film, et confondre l'abondance et la confusion, la noblesse et l'exhibition.

Que le film, à la première vision, se présente comme une sorte de fleuve en crue qui charrie mille débris somptueux, c'est évident. On verra émerger plus tard une construction rigoureuse et minutieuse, mécanique précise, paradoxale dans un tel tourbillon. On connaît la pusillanimité, la restriction, et les terreurs internes du cinéma devant toute expression sincèrement personnelle, devant tout récit sincère d'une expérience privée, au nom du sacro-saint souci de spectacle. (Et pourtant, aussi, de surcroît, quel spectacle, ici.) On n'imaginait rien, de même, approchant des *Confessions*, des *Souvenirs d'égotisme*, d'Henri Brulard ou de *Si le grain ne meurt*, pour ne pas parler du *Journal* d'Amiel, ou du *Domaine privé* de Léautaud. Je ne dis pas que c'est fait, ni que ce soit la seule tentative du même genre. Mais je crois qu'on n'en est pas loin.

Deux groupes de séquences au moins vont, à mon sens, aussi loin qu'il est possible d'aller dans les conditions actuelles d'existence du cinéma. Significatif qu'ils concernent tous deux la sexualité, avec une honnêteté et une franchise sans pareille. Les jeunes

---

[2] Réal. : Julien Duvivier, 1952.
[3] *Monsieur Dodd part pour Hollywood* (*Stand-In*), de Tay Garnett, 1937.

élèves du séminaire découvrant la femme, au travers d'un monstre, la Saraghina, femelle de Cro-Magnon et transposition cinématographique de la jeune géante de Baudelaire, puis la punition du jeune Guido par les pères, sans doute est-ce très fort, singulièrement émouvant et pathétique, sans doute cela atteint-il des zones troubles et obscures. Mais cela n'est pas tout à fait sans précédents, cinématographiques ou littéraires. Il y a là, toutefois, un secret lyrisme qui émeut comme rarement.

Mais il y a mieux. Je fais tout de même suffisamment crédit à l'espèce humaine pour espérer que la pire des brutes a de secrets sortilèges dans ses nuits. Des phantasmes élus, des mystères cachés, d'obscures représentations tourmentent les plus calmes des humains. En parler est une autre chose. Les montrer, encore une autre. Il y a peut-être quelque chose du voyeur, chez tout auteur de films. Mais contre la passion du voyeur existent de forts préjugés, sans mentionner les obstacles judiciaires. Peu de gens s'avouent à eux-mêmes ces penchants. La scène nocturne de Sandra Milo et de Mastroianni, en dehors de sa charge érotique intrinsèque, est un acte de courage moral étonnant. Le goût théâtral de la représentation érotique, les postures physiques et mentales qui en découlent n'ont, à ma connaissance, jamais encore été montrés avec cette brutalité, et cette splendeur, qui n'ont d'équivalents, au cinéma, que la scène de l'oncle dans *Viridiana*[4] ou la provocation de Romy Schneider dans *Boccaccio* de Visconti[5].

Aussi important que soit l'apport du récit privé, de la confession, je ne crois pas que cela soit l'essentiel du film. Et pas davantage les excursions dans l'imaginaire, la parabole ou le symbole. Certes, là encore, Fellini s'abandonne sans précaution à un tumulte lyrique. L'ensevelissement du père, la transformation de la mère en épouse, et de l'épouse en poids mort-semi tyran, le mythe lumineux de la somptueuse Cardinale, très peu éthérée, bien heureusement, à la vérité, sont comme d'irrésistibles explosions. Et cette force culmine dans l'incroyable séquence du harem.

Juridiquement, théologiquement, nous vivons dans une société monogame. Sauf que, naturellement, personne n'est réellement monogame. Personnellement, autour de moi, dans toute ma vie, je n'ai ja-

---

[4] Réal. : Luis Buñuel, 1961.

[5] *Boccaccio 70 : Il Lavoro* (*Boccace 70 : Le Travail*) de Luchino Visconti, 1962.

mais vu de mes yeux un seul individu réellement monogame, homme ou femme. On admettra que c'est tout de même un léger décalage, d'où résulte une formidable hypocrisie sociale. Il y a deux réalités, celle de la façade, et la vraie. Le harem imaginaire de Guido, avec toutes ces petites créatures qui s'entendent à merveille, et un judicieux système pour éliminer les déchets, je ne connais pas beaucoup d'hommes qui ne s'en soient plus ou moins délectés dans le secret de leurs délires. Et il doit exister une bonne quantité de symétriques harems d'hommes à l'usage des dames un peu imaginatives.

Cet imaginaire que montre Fellini, dans ce qu'il a de plus personnel, devient ainsi curieusement le plus général, et par un détour inattendu rejoint les thèses de Gide : c'est en étant le plus individuel qu'on risque d'être le plus universel. Le jeu de Fellini, dans toute la construction apparente de *Huit et demi*, revient à doubler en permanence l'imaginaire par un récit de la réalité correspondante, les deux versions, ou les deux leçons, des mêmes faits se trouvant ou non juxtaposées, la réalité précédent ou non l'imaginaire, dans un désordre extérieur qui cache un ordre interne très étudié : ainsi voit-on la visite au cardinal doublée, beaucoup plus loin, de sa version rêvée, et le harem étendre dans la vie quotidienne, par les soubresauts du couple Mastroianni-Anouk Aimée, une série de prolongements.

De là vient, de toute évidence, le sentiment qu'on a de se trouver devant une tentative, rarissime au cinéma, d'expression personnelle totale, et on voit soudain apparaître le vrai sujet, qui n'est ni la confession, ni l'aveu d'un échec, mais la peinture d'une angoisse, d'une inquiétude, d'un doute de soi, faite avec une santé morale et physique et un lyrisme complètement absents en général de ce genre de propos.

Cette inquiétude est précisément à l'origine de la création comme on peut le voir en considérant l'existence du film lui-même. Ce qui est étrange, c'est que le jaillissement irrésistible d'où sort ce film ait passé pour un aveu d'impuissance. Le fait de considérer l'inquiétude, l'auto-analyse, même si elle était complaisante, comme un signe caractéristique de l'impuissance rappelle fâcheusement les plaisanteries de Georges Bidault sur « les chers professeurs » ou les sinistres habitudes héritées des plus troubles chambrées de bataillons d'assaut, qui assimilent la certitude et l'absence de toute réflexion, à la virilité. En vérité ce parachutisme intellec-

tuel, l'irruption dans une discussion d'une sorte de travestissement littéraire du « et celle-là, tu l'as vue » est à la racine de toute cette attitude de pensée qui, par tous les moyens, refuse d'écouter ce que dit Fellini, et répond par une bordée d'affirmations gratuites et de définitions péremptoires à ce pathétique récit des douleurs de la création artistique authentique. Primarisme, impuissance, on n'entend plus que ça. Dans cet aveu de faiblesse supposé, il y a au contraire une grande manifestation de force, et une audace étonnante dans ce processus d'autodérision.

Car le film ne décrit pas seulement l'histoire d'une histoire, les inquiétudes, les troubles, les regrets, les obstacles, les découragements qui entourent la naissance du film lui-même, il fait un pas de plus : tout ce qu'on peut dire contre le film est déjà dans le film. Chaque ambition, chaque prétention, chaque volonté de faire artistique est cruellement soulignée, cruellement moquée, cruellement pesée dans une balance impitoyable tenue par un autre Fellini sarcastique. Il y a un anti-film dans le film mais le porte-parole des objections, le scénariste, si brillamment joué par Jean Rougeul, est lui-même d'autant plus tourné en dérision qu'il risque d'avoir raison. Les critiques mêmes, les racines de toute critique, sont impitoyablement moquées, et refusées, dans le mouvement d'une pensée qui ne veut à aucun prix des satisfactions du sérieux et de la gravité brevetée.

En fait, le seul équivalent littéraire que je connaisse de cette verve autodestructrice, c'est *Paludes*. Un Tityre se tord en regardant un autre Tityre contempler avec gravité les petits potamogétons. Il y a un sens du comique chez Gide, qui devient inséparable du lyrisme, et lui donne le contrepoids qui le fait tenir debout. C'est la méthode même qui explique la construction de *Huit et demi*. À l'instant où Fellini rit de lui-même, et où on commence à rire avec lui, naît l'émotion.

Huit et demi, intellectuellement et esthétiquement, est un effort lyrique, pathétique et forcené vers l'unité, au-delà des contradictions, et des obstacles internes ou externes. De cette permanente inquiétude naît une œuvre, de cette folie baroque, une architecture fortement charpentée, dans une négation passionnée des conventions et des valeurs reçues, dans une recherche néo-franciscaine, au-delà des fausses richesses, d'une sorte d'équilibre. Je n'aimais

ni *La Strada*, ni *Cabiria*[6]. Fellini reprend, réexamine férocement tout ce qu'il a dit jusqu'à maintenant avec la folie et le mouvement des *Vitelloni* et du *Sceicco Bianco*[7]. Est-ce un goût de l'auto-citation, je ne le crois pas. Je ne sais pas s'il existe une machine à affûter les couteaux, qui me semble impossible. Fellini aiguise son tranchant contre lui. Ce faisant, il surmonte ses propres angoisses, et celles de tout homme de cinéma, traumatisé, s'il n'est pas un homme de commerce, par l'état d'infériorité et de sujétion où végète, comme un poisson cavernicole, l'art de faire des films.

Devant cette rage, cette passion, on n'a pas envie de donner des impressions de voyage, de raconter les qualités éclatantes de Mastroianni, d'Anouk Aimée, de Cardinale, ou de Sandra Milo. On n'a pas envie de parler de cette forme somptueuse et folle, pittoresque comme l'Alfama de Lisbonne ou le Mala Strana de Prague, belle comme tout le baroque. Mais seulement d'avoir autant de courage devant l'émotion et le choc mental qu'on éprouve, que Fellini devant les problèmes torturants de quiconque veut faire un film aujourd'hui avec autant d'ambition et de rigueur qu'il écrirait le poème, l'essai ou le roman de sa vie.

---

[6] *Le Notti di Cabiria* (*Les Nuits de Cabiria*), 1957.

[7] *Lo Sceicco bianco* (*Le Cheik blanc - Courrier du cœur*), 1952.

Vraies réponses à de fausses questions

Artsept, n° 3, octobre-décembre 1963

Naturellement, je suis bien incapable d'écrire un article, et encore bien davantage un traité, consacré à l'amour au cinéma[1]. D'abord parce que, sur cette question, je n'arrive pas à formuler clairement une idée dont le contraire ne paraîtrait pas instantanément aussi vrai, oscillant sans cesse, en ce qui concerne une vocation spéciale des films, entre l'envie de justifier une paraphrase d'Henry James, et le goût de l'amour fou, entre le besoin de discerner les contours d'une future société amoureuse sans classe, et un penchant à admirer les efforts d'analyse, voire d'auto-analyse, entre la rigolade et la légende, entre le libertinage et l'amour courtois.
Faute d'idées claires, faute d'idées peut-être, j'aurais donc été, sur ce sujet, le client rêvé d'un intervieweur-accoucheur. Mais il faudrait être rudement sûr de soi, sûr de sa dialectique, pour ne pas redouter la maïeutique de quelqu'un d'autre, éventuellement très malin. Un certain dandysme d'autre part fait, évidemment, qu'on ne répond jamais à une critique, même si on râle drôlement en la lisant. D'où, juxtaposant les deux choses, l'idée d'une série de fausses questions, que je me poserais hypocritement à moi-même, et qui seraient seulement celles qui m'arrangent, ou celles qui me dérangent, mais absolument pas celles qui m'agacent ou m'irritent.
Ce film, bien sûr, ne s'est jamais appelé *Les Vacances portugaises*[2]. C'est miracle qu'il ait pu se faire, miracle qu'il sorte. Mi-

---

[1] Thème du numéro de la revue, à l'existence éphémère (3 numéros), fondée par Raymond Bellour et éditée à Lyon.
[2] Scén. : Pierre Kast. Dial. : Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze, Alain Aptekman, Robert Scipion. Int. : Françoise Arnoul (Mathilde), Françoise Brion (Éléonore), Daniel Gélin (Daniel), Michel Auclair (Michel), Françoise Prévost (Françoise), Jean-Pierre Aumont (Jean-Pierre), Jean-Marc Bory (Jean-Marc), Catherine Deneuve (Catherine), Jacques Doniol-Valcroze (Jacques), Michèle Girardon (Geneviève), Barbara Laage (Barbara), Bernard Wicki (Bernard),

racles à base d'amitié, de collaboration généreuse, de complicité. En échange de quoi il valait tout à fait la peine d'abandonner *Les Sourires de la destinée* et les *Égarements*, titres originellement prévus. Je ne comprendrai jamais ce qui fait qu'un titre est commercial ou non, et, dans ce cas particulier, autant laisser à qui pense le savoir la décision finale.
Bref, ce film, tel qu'il est, est pour moi la fin d'une sorte de cycle, et répond, je crois, à quelques questions que je me posais, sur les rapports obscurs et incertains de l'amour et de la vie en société telle que nous la vivons – ou du moins, telle que je la vois, du point d'observation où je suis placé, par hasard historique, chance, ou circonstances diverses. Il est toujours très difficile de faire la part de la vanité dans une réaction qu'on a devant une critique, justifiée ou non. Mais trêve de précautions liminaires. Aujourd'hui, 25 août 1963, je suis très anxieux de mon avenir en général, et de l'avenir de ce film en particulier, et par le biais de questions tout à fait fausses, puisque je me les pose à moi-même, j'essaye, en somme, une méthode d'exorcisme privé. Donc :

Question 1 : « Les personnages du Bel Âge*, de* La Morte-saison *et des* Vacances portugaises*, sont des bourgeois oisifs, qui ont le temps et les moyens de s'occuper de leurs histoires privées. Qu'est-ce que cela a à voir avec l'amour ? »*

On me l'a dit, et cela m'a assez dérangé. Je pense qu'on ne peut parler, d'une certaine façon, que de ce qu'on connaît. Je connais,

---

Pierre Vaneck (Pierre).
Jean-Pierre et Françoise sont mariés et passent l'hiver au Portugal. Paris leur manque, et ils décident d'inviter pour un week-end une bande d'amis des deux sexes. Tout ce monde arrive, boit du whisky, excursionne en chœur et flirte à qui mieux mieux. Michel est accompagné de Catherine, sa fille, et de Mathilde, sa secrétaire. Celle-ci deviendra sa maîtresse, tandis qu'il encourage sa fille à tenter sa chance près de Bernard, séduisant quinquagénaire. Plus intelligent ou plus prudent, Bernard l'éconduit gentiment. Daniel et Barbara ont été mariés ; ils font semblant de s'ignorer, mais découvrent qu'ils s'aiment encore. Éléonore voudrait pousser Jean-Marc à se déclarer ; pour ce, elle flirte avec Pierre, et c'est avec lui qu'elle partira. Jacques remorque Geneviève, sa maîtresse, de scène de ménage en réconciliation émue. Il ne se passe rien d'autre. Le week-end terminé, Jean-Pierre retourne aux robots qu'il construit et Françoise à son désœuvrement. Seuls, Michel et Mathilde aimeront mieux « souffrir ensemble que souffrir séparément... ». © Les fiches du cinéma 2001.

ou je crois connaître les personnages dont je parle. Bourgeois, peut-être, oisifs certes pas. Tous sont soigneusement définis. Ils ont un métier et des revenus précis. Ils sont aussi particuliers et individualisés que possible. Je ne prétends aucunement aux généralités ou aux théories ; encore moins aux leçons, ou aux prêches. Leur vie sentimentale est fortement idéalisée, en ceci qu'elle est plus extrapolée que décrite d'une manière réaliste. L'idée est de faire apparaître une contradiction profonde entre ce qu'ils veulent, ce qu'ils espèrent, ou ce qu'ils souhaitent, et ce que leurs habitudes, leurs préjugés, les traces en eux de l'ancienne et périmée logique des sentiments, les obligent à faire. Décider que la jalousie est une survivance dépassée du sens de la propriété, ou une confusion sémantique, est juste en gros. Cela n'empêche personne d'être jaloux. Mettons que ça l'empêche de penser qu'il a raison d'être jaloux. Une sorte de machine de guerre contre toutes les formes sentimentales ou intellectuelles du droit divin, du goût de la certitude, et de l'hypocrisie du bon droit.

Le principe des bergeries, c'est qu'on déguise en bergers et en bergères, Tircis, et la suite des petits nobles et des petits bourgeois, pour leur infuser de l'universel. J'ai une légère tendance, en ce moment, à voir de la bergerie partout, et j'ai horreur de ce travestissement. Et je m'efforce de laisser à chaque personnage ses propres particularités ; question de goût, peut-être.

Les univers clos de Godard, la chambre d'*À bout de souffle*, les appartements d'*Une femme est une femme*, ou du *Mépris*[3] trouvent leur plus grande signification dans leur limitation même. Ce qui m'enchante, en dehors de la réussite esthétique, dans *Boccaccio*[4] de Visconti, ou *Écrit sur du vent*[5] de Sirk, c'est aussi la délimitation quasi entomologique des caractères sociaux des personnages.

Ce qui me semble dangereux, voire frauduleux, c'est l'habitude de faire passer du particulier honteux pour du général grandiose. Ou de vivre dans un univers d'archanges, où le Truand, Gangster désenchanté – version abâtardie des chevaliers de la Table Ronde –, accède noblement à la majuscule. Facile d'imaginer un Plombier-Zingueur, de la même farine.

---

[3] Respectivement sortis en 1960, 1961 et 1963.
[4] *Boccaccio 70 : Il Lavoro* (*Boccace 70 : Le Travail*) de Luchino Visconti, 1962.
[5] *Written on the Wind* de Douglas Sirk, 1955.

Question 2 : « Votre système, c'est un libertinage à la Vailland, ou quoi ? Ça vous amuse ce ballet permanent, où on change de lit comme de danseur ? Et l'amour dans tout ça ? »

Nous vivons dans une société théoriquement, juridiquement, et théologiquement monogame. Mais avec cette heureuse particularité que personne n'est monogame dans les faits. On peut fermer les yeux, dire que c'est mal, et aller se confesser. On peut s'abonner aux séances d'un mage ou d'un psychiatre ; c'est comme ça. Dans les pays sans divorce, l'Italie, par exemple, cette simple question devient cruciale. J'entends bien que l'adultère n'est pas une invention récente, et qu'il y a toujours eu des maris trompés. Simplement la forme même du cadre matrimonial normal est en train d'évoluer à toute allure. Et les formes mêmes des relations sentimentales, encore plus vite.

Simultanément, la prééminence masculine passe de vie à trépas, et la libération du plus sous-développé de tous les peuples, les femmes, est en cours. Une certaine forme bourgeoise de la vie conjugale, où la femme est possédée comme un bien meuble, disparaît avec le radical-socialisme. Mais ses cadres extérieurs persistent ; il faudrait être aveugle pour ne pas le voir. Enfin, pour beaucoup de femmes, la libération s'accompagne d'une sorte de racisme inversé, comme si la libération passait nécessairement par une sorte de stade matriarcal inévitable, comme si se libérer, c'était d'abord, et surtout, devenir une espèce d'homme.

Joli réseau de contradictions, et infinies possibilités de conflits psychologiques. Si l'on veut bien ajouter que, d'une manière latente, existe un puissant néo-romantisme, qui se traduit dans la poésie, les chansons, les danses, les distractions, les lectures de la jeunesse, on voit que le tableau est complet.

D'où la constatation que toutes les formes actuelles codifiées des relations hommes-femmes sont périmées – même si les consommateurs ne le savent pas – et que les formes futures ne sont ni apparentes, ni évidentes, ni peut-être discernables. Tout se passe comme si coexistaient, sur le plan sentimental, tous les stades de l'évolution, de l'homme de Néandertal au cosmonaute. Mon propos, si j'en ai un, est seulement de placer les personnages de chaque histoire au cœur de ces problèmes, sans apporter de solution, parce que je n'en connais pas, ni donner des leçons, parce que je n'en ai rien à foutre. Je trouve que l'esclave qui commence

à comprendre qu'il est esclave, l'est un peu moins déjà que celui qui l'ignore.

Et pour ce qui est de l'amour, je crois qu'il y a intérêt à effectuer une révision sémantique déchirante. Il n'y a pas *un* amour, mais des douzaines de formes différentes et contradictoires. Il faudrait refaire une carte du Tendre, dans une géométrie non-euclidienne. Il est tout clair, par exemple, qu'une certaine forme de libération féminine conduit tout droit à un nouveau « Tendre-sur-Estime », mais qu'il n'est pas facile, simultanément d'analyser les prolongements érotiques d'un tel passage à l'égalité et au respect mutuel des partenaires.

La liberté n'est pas donnée, elle se conquiert. La recherche de la liberté, en particulier, de la liberté érotique, est obscure, contradictoire et pénible. Je n'ai pas d'autres sujets que ces promenades en zigzag dans ce labyrinthe de contradictions.

Question 3 : « Tout cela n'est-il pas un jeu stérile d'intellectuel ? Et n'est-ce pas un danger pour le cinéma ? »

Bon. Une remarque en passant. Je ne crois pas que l'excès de préoccupation esthétique ou morale soit le plus immédiat des dangers qui menacent le cinéma. Parler d'intellectuels du cinéma est une fine plaisanterie. Des intellectuels, des vrais, j'en connais, ils ne sont pas du tout comme ça.

Dans un beau mouvement de confusion mentale, un certain nombre de marchands, auxquels des penseurs, même pas à leur solde, ont emboîté le pas, accusent un certain genre de films de tous les maux. Avec truquage et manipulation des statistiques. Comme si les films naissaient tous libres et égaux en droits… La vente, la sortie, le volume de publicité, le choix des salles et des dates, le choix des acteurs et des sujets sont entièrement, et sans contrôle, sans même possibilité d'information, entre les mains d'un petit groupe de gens qui décident souverainement. Prétendre ensuite que c'est le public qui juge est une monstrueuse escroquerie intellectuelle. Il serait beau de voir ce que donne *Le Signe du lion*[6] avec les acteurs et la publicité de *Ben-Hur*[7] ou du *Jour le*

[6] Réal. : Éric Rohmer, 1959.
[7] Réal. : William Wyler, 1959.

plus long[8]. Parler de recettes des films sans mentionner le budget, le prix de revient exact, et les conditions de sortie est évidemment un numéro de prestidigitation, qui doit être apprécié comme tel.
Personne ne peut dire d'avance ce qui plaira, ou non. Les plus malins et les plus chevronnés des vendeurs se trompent tout le temps. Au moins pourraient-ils avoir la modestie de le reconnaître. Les plus habiles à prendre le vent se ramassent parfois de la belle façon. Alors ?

Question 4 : « Pourquoi donnez-vous, vous et vos pareils, une image aussi désespérante de la vie ? »

Premièrement, si vous trouvez que le mode d'existence que nous avons, dans le monde contemporain, est satisfaisant pour le sens moral et la raison, à la vôtre. Secondement, quand on me parle de ce cinéma prétendument désespérant, je ne sais pas de quoi on parle. Je viens de voir un film admirable, *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard. Un premier thème, déchirant, tragique, pathétique, est celui du combat obscur, indéfiniment renouvelé – Lang-Palance, auteur-producteur. La peinture en est d'une sauvagerie que je ne trouve pas désespérante, mais tonique. Le second thème, le sourd affrontement conjugal Bardot-Piccoli, d'une égale violence, d'une égale sauvagerie, et encore plus tonique, excitant. Dans un monde gorgé, par la presse et la télévision, d'informations de seconde main, de mystifications prédigérées, fait de longues et inconscientes digestions d'idées préfabriquées, la lucidité, l'agression, voire la provocation deviennent, à mon sens, des vertus cardinales. Tout ce qui rassure, tout ce qui endort, devient l'ennemi.
Bizarrement, je crois aussi que les plus grandes chances de succès, d'élargissement de l'audience des films sont dans la pratique de ces vertus. Je ne peux pas le prouver. Mais qui peut prouver quelque chose, dans ce domaine ?

Question 5 : « Pourquoi vos films, et ceux de certains de vos amis, sont-ils vides, bavards, mal construits et mal faits ? »

Pour ce qui est de mes films, chacun est bien libre, naturellement, de les apprécier à sa guise. Je n'en fais pas beaucoup, et pas sou-

[8] *The Longest Day*, de Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, Darryl F. Zanuck, 1961.

vent. Je les fais assez librement, et grâce à l'amitié sans défaillance d'un petit groupe quasi familial, sans qui ils n'existeraient pas. Je ne les surestime pas. Je n'en ai ni honte, ni regrets. J'ai l'intention, pour des raisons privées, de changer tout à fait. Ma terre promise, c'est la science-fiction, ou la comédie musicale. Supplice de Tantale. Mourrai-je comme Moïse à la porte de ce Chanaan ? J'espère vaguement que non…

Pour ce qui est d'un « genre » de films, et devant cette attaque par la droite du réseau Jeanson, j'aimerais faire quelques brèves remarques. Il y a, pour moi, un incompréhensible paradoxe du scénariste français breveté. D'une part, ils prenaient les Duvivier, et autres, avec qui ils travaillaient, pour des mécaniciens analphabètes, et se plaignaient amèrement. Puis ils revendiquaient hargneusement la qualité de seul auteur. Leurs excursions dans la mise en scène – remember *Lady Paname*[9] – furent fâcheuses. Puis, ils se mirent à tirer à boulets rougis (innocents comme de l'eau rougie...) sur une génération qui n'était pas composée de mécaniciens. Étrange organisation cérébrale. On est anarchiste, mais il faut faire des sous. Comme si ça amusait quelqu'un d'en perdre. Mais pourquoi cracher dans la soupe qu'on mangera plus tard avec délices...

L'ère du scénario cartésien, de la chaise bien rempaillée, de la machinerie bien goupillée, est close, ou entrée dans une réserve analogue aux parcs nationaux pour espèces en danger. Finalement, le ton, le caractère personnel, l'anxiété, l'inquiétude, le doute, et la dérision et la rigolade du tout, comptent plus que le travail mécanique, dans l'audience et le charme d'un film. Le cinéma change. En dix ans, il a pris un autre visage, mille autres visages. Simultanément les recettes de fabrication ont bougé. Un cinéma hors cadre existe, et n'est pas prêt de périr. Cent autres Ruspoli[10] s'affairent sur des caméras encore plus portables. Et c'est merveilleux comme ça. La télévision, sans effort, donne une bonne équivalence de l'ancien film moyen. Il reste la place pour un super spectacle irremplaçable, ou pour une expression aussi personnelle que possible, également irremplaçable. Alors la vieille progression dramatique, imitée de la comédie bourgeoise…

---

[9] Réal. : Henri Jeanson, 1950.

[10] Mario Ruspoli (1925-1986) réalisateur documentariste proche de Chris Marker.

Un mot pour finir. Après quelques notes hâtivement jetées sur le papier, dans l'angoisse qui précède la sortie d'un film auquel je tiens, dans les tourments des tentatives pénélopiennes de la préparation d'un autre, je me demande encore ce que je pense de ce que je fais. Comment répondre honnêtement ? Bien sûr, j'aimerais que ça marche. Sinon, j'écrirais des livres à compte d'auteur, dans ma chambrette. Je cours, dans la vie, dans mes films, derrière le fantôme, le rêve, d'un univers de la communication et de la gentillesse. Où, comme le philosophe martien de *Demain les chiens*[11], chacun essayerait avant de parler, de comprendre totalement, intégralement le propos opposé. *Sweet dream*. D'où on retombe à toute vitesse dans les marais des mystifications, des ignorances, des questions sans réponses, qui sont le lot de la vie, et spécialement de la vie de quelqu'un qui essaye de faire des films.
C'est amusant de faire des films. Ça se passe à la campagne, avec des copains. On discute ferme. On change tout. On s'arrache la peau par lambeaux. C'est encore plus amusant de voir des films. Je me méfie des réalisateurs qui ne vont jamais au cinéma. Il n'y a rien de meilleur au monde que de voir un film qu'on aime. Moi, j'aime les histoires d'amour et de mort, les drames mélangés de sourdes préoccupations, où aimer une femme est indissolublement lié à ce qu'on pense du reste du monde et de la vie. Parce qu'il y a une manière bougrement réactionnaire de se conduire avec les femmes, et que tout se tient. Il est évident que l'utilisation de la logique non-aristotélicienne implique une façon de faire la cour, par exemple, nécessairement.

[11] Recueil de nouvelles de science-fiction de Clifford Donald Simak, publiées entre 1944 et 1951 aux États-Unis, publié en français en 1952.

Entretien avec Pierre Kast
(Propos recueillis par Jean-Claude Romer)

Midi-Minuit Fantastique, n° 8, janvier 1964

***Midi-Minuit Fantastique* –** Avez-vous une définition de la science-fiction et du fantastique ?

Pierre Kast – Non. Je dois vous dire, en toute honnêteté, que je ne fonctionne pas par définition… Je crois qu'il y a dans la S.-F. un goût d'extrapolation, un sens du possible, à mon avis profondément cinématographique…

M.-M. F. – …Il y aura une fois ! disait Boris Vian…

P. K. – La S.-F., c'est la forme moderne de la poésie épique. Alors que le fantastique est une sorte d'univers de sentiments et de sensations non rationalisés. Il existe dans le fantastique tellement d'éléments non rationnels, qu'on peut très bien s'en servir comme d'un vivier pour ce qui sera ensuite utilisé dans une idée de probabilisme. J'éprouve un peu moins d'agressivité contre le fantastique que je n'en ai eu pendant un long moment, car les temps changent et le moment n'est pas de se casser la figure entre sectes, mais de regarder comment la question se pose dans son ensemble. D'une part, un univers figé, férocement décidé à préserver ses privilèges, et d'autre part un autre univers dont on ignore encore les structures… Et comme je ne suis ni curé ni secrétaire fédéral d'un mouvement révolutionnaire, je ne peux donc dire, ni comment faire son salut, ni comment construire le monde futur, tout ce que je peux dire c'est dans quel sens les structures vont évoluer. Dans ce cas, il faut rassembler l'ensemble de ce qui touche à la mise en doute des structures existantes…

M.-M. F. – Pensez-vous qu'il existe à présent un public pour le cinéma fantastique ?

P. K. – J'en suis absolument persuadé… Je mets cela sur le compte de la disparition des cadres rationnels dans lesquels on a vécu et le fait que les structures intellectuelles classiques : sentimentales, idéologiques, religieuses, etc., sont toutes plus ou moins périmées, plus ou moins minées. Sans que ce soit conscient, naturellement. Aussi bien la monogamie, les grandes idéologies ou religions sont toutes en perte de vitesse, minées de l'intérieur par quelque chose qui est la marche du temps et le fait que toutes ces idéologies et cadres sentimentaux sont tous aristotéliciens alors que je crois que la logique d'Aristote est morte. On ne le sait pas d'une manière ouverte, mais il est hallucinant de penser au décalage qui existe entre la vie telle que les gens la vivent et ce qu'ils peuvent voir de la direction que prend l'ensemble de la pensée. Comment voulez-vous qu'ils ne soient pas amenés à remettre en doute tous les cadres rationnels ? Par conséquent c'est, à mon avis, exactement le moment de changer les cadres ou les thèmes dramatiques. Tout ce qui pourrait permettre aujourd'hui de sortir violemment le cinéma de l'ornière, c'est-à-dire de donner aux gens qui vont au cinéma quelque chose qu'ils n'ont ni dans la télévision, ni dans leurs loisirs ordinaires et qui fait qu'ils auraient envie d'aller voir une chose nouvelle est absolument essentiel. Les films d'horreur, d'épouvante ou de S.-F., ne me paraissent pas du tout être « l'opium du peuple », au contraire, il me semble qu'ils pourraient aider notablement les gens à comprendre ce qui leur arrive, beaucoup plus que la voie réaliste qui, en réalité, est une voie si confuse qu'elle aboutit bien souvent à dire le contraire de ce que l'on veut dire… Le premier film de ce genre qui sera fait en France et qui marchera fera un trou dans le mur par lequel passera un torrent. Car il est évident, pour moi, que le public attend cela…

M.-M. F. – Parlez-nous de vos réalisations et de vos projets.

P. K. – Actuellement, je suis en train de réaliser un film d'animation, d'après une nouvelle de S.-F. que j'ai écrite : *La Brûlure de mille soleils*. J'ai rencontré, en Angleterre, un dessinateur spécialiste de S.-F. et de bandes dessinées qui s'appelle Brian Lewis ; je lui ai raconté cette histoire et j'ai pensé tout d'un coup faire une chose amusante : lui faire dessiner, disons, quatre cents dessins, comme seraient les quatre cents plans d'un film sur l'art que j'aurais fait sur cette question. Chaque dessin étant réalisé

spécialement pour être filmé, avec de petits éléments d'animation : une main qui bouge, une fusée qui atterrit, etc. C'est un travail qui va nous prendre plus d'un an. Je termine la liste des plans avec les schémas que vous voyez là, sur ma table. Ce sont les cinquante-six premiers petits dessins indiquant très exactement pour chaque plan ce que je veux faire. Cela commence, en hommage à Chris Marker, avec une jetée, mais une jetée qui se trouve sur le satellite Titan… base de tous les transports interplanétaires. Ensuite une vue générale de Titan, avec Saturne qui est visible, puis des fusées qui se posent, qui partent, et ici une fusée qui passe dans le ciel. On voit passer cette fusée, la tour de contrôle, ici en gros plan, entre en contact avec elle, on voit un gros plan de la main du robot qui se pose, là, le robot commence à parler…

M.-M. F. – À quelle époque se situe cette histoire ?

P. K. – Cela se passe en l'an 10000, juste au moment où les hommes ont complètement maîtrisé le déplacement dans l'espace à la vitesse de la lumière, mais n'ont pas su franchir le mur de la lumière… Ils sont donc enfermés dans une sorte de cage qui a, disons, trente années-lumière de rayon, cage dans laquelle on peut se déplacer à l'échelle d'une vie humaine. Le personnage principal de ce film est une sorte d'Hemingway, un type qui écrit des articles pour les journaux, qui fait des chasses. Cet Hemingway lit dans une petite revue la description d'un moteur ultra-lumineux, il décide de l'adapter sur sa propre fusée pour faire une exploration en dehors du cadre actuellement exploré par les hommes. Il part ainsi dans une galaxie extrêmement lointaine, quelque part dans les nuages de Magellan… Il ne sait pas du tout où il va, il sait simplement qu'il pourra revenir. Là-bas, il rencontre une créature sublime qui est un mélange d'Ava Gardner, de Cyd Charisse et de deux ou trois autres dames que j'admire beaucoup… Cette créature s'appelle Barbara, bêtement, et il a avec elle une grande aventure d'amour du type Tite et Bérénice, c'est-à-dire qu'ils sont chacun tirés dans le dos par le poids de leur propre monde.

M.-M. F. – Tout cela semble très proche de l'esprit « bande dessinée », on pense à *Flash Gordon*…

P. K. – Oui, oui, c'est très proche. L'idée est d'utiliser le vocabulaire et la syntaxe des bandes dessinées, pour dire autre chose. Je

ne crois pas, d'ailleurs, trahir l'esprit des bandes dessinées ; simplement, j'ai entre les mains une sorte d'instrument, de langage, que je veux utiliser pour le cinéma. C'est une « super bande dessinée » que j'ai fait fabriquer exprès pour qu'elle soit filmée.

M.-M. F. – Quelle en sera la durée ?

P. K. – Le film durera environ trente minutes ; d'autre part, bien que le film ne sera pas terminé avant un an, je vais enregistrer le commentaire, la semaine prochaine pour avoir ainsi une bande son pilote qui me donne exactement la durée de chacun des plans. La musique sera également enregistrée très prochainement, elle sera faite par Loussier. Le commentaire sera vraisemblablement dit, soit par Pierre Vaneck, soit par Michel Auclair, selon la liberté dont chacun dispose.

M.-M. F. – Abordons un sujet qui, je crois, vous est cher : tourner un film de vampires…

P. K. – En effet, c'est le projet qui me tient le plus à cœur et que j'essaie de mettre au point. Je voudrais pouvoir le réaliser, disons, en juillet prochain. C'est une histoire de vampires qui s'appelle *Les Vampires d'Alfama*, Alfama étant un quartier de Lisbonne, quartier resté miraculeusement préservé – comme peut l'être le quartier de Mala Strana, à Prague, auquel il ressemble d'ailleurs beaucoup – entre le château Saint-Georges et le Tage, à flanc de coteau, ce quartier, donc, est resté exactement dans l'état où il était au milieu du XVIIIe siècle. L'action, qui se passe également dans ce siècle, est l'histoire d'un groupe de vampires, le père, le fils et la fille, pourchassés de Bohême, qui sont venus se réfugier dans Alfama, où leur hérésie se répand. Cela se terminant sur une Saint-Barthélémy des vampires… Il y a une sorte de particularité dans ce film : il est fait entièrement pour les vampires et non contre… Tous les éléments d'horreur viennent des hommes et non des vampires : les meurtres, les massacres, ce sont les hommes qui en sont les coupables, alors que les vampires ce sont des gens qui sont simplement en avance de quatre cent cinquante ans sur tout le monde et qui ont trouvé un secret essentiel : comment ne plus mourir…

M.-M. F. – Vous attacherez-vous à conserver tout ce qui fait le cérémonial des films de vampires ?

P. K. – En fait, ce que je garderai du mythe classique des vampires, c'est d'une part, le fait que le vampire a besoin de trouver une victime qui lui donne son sang ; simplement, cette victime n'est plus une victime, mais un disciple parfaitement consentant et qui sait lui-même qu'après sa première mort terrestre, il revivra sous forme de vampire à son tour. C'est d'ailleurs la vieille tradition évangélique : l'histoire du grain qui doit mourir ; vieux mythe chrétien et initiatique qui est le sacrifice pour revivre. Donc, ces vampires ont besoin de disciples-victimes, ensuite, ils ont évidemment l'obligation de ne vivre que la nuit, étant donné qu'ils sont d'une structure différente. Ils peuvent être tués si on leur transperce le cœur d'un pieu de bois. Ils sont aussi plus intelligents, plus beaux, plus cultivés que la quasi-totalité des vivants ordinaires. Ce sont des êtres d'une force morale et intellectuelle considérable puisqu'ils ont réussi à pénétrer des domaines où les humains craignent de s'aventurer.

M.-M. F. – Quels en seront les interprètes ?

P. K. – Le fils et la fille du vampire seront joués par Laurent Terzieff et Barbara Laage. Le fils du vampire, Laurent, tombe amoureux d'une fille qui, elle, n'est pas vampire et qui deviendra à la fois, la femme de sa vie, son complice et son disciple, lui-même étant l'homme de sa vie, son premier homme et son vampire… Ce sera, si vous voulez, Roméo et Juliette chez les vampires !... En fait, c'est une histoire d'amour qui essaye de traduire les conditions d'expression de la réalité amoureuse et qui est : si elle n'est qu'elle-même, elle meurt, alors qu'elle doit se dépasser dans quelque chose d'autre. Et là elle se dépasse dans la conviction commune qu'ont Laurent et Alexandra (parce que le personnage s'appelle Alexandra, et que j'aimerais bien qu'il soit joué par Alexandra Stewart…) d'être complices de quelque chose de plus fort que leur propre sentiment. C'est là la première parabole. La seconde est le vieux mythe : celui qui veut sauver sa vie la perd, par contre celui qui y renonce la retrouve. Vieille règle morale et esthétique.

M.-M. F. – Quel sera le ton général de ce film ?

P. K. – Ce sera un film très romantique, très populaire, très facile, plein de chevauchées et de batailles. Un film d'action et d'aventures. Avec une base poétique et lyrique. Je ne suis absolument pas dans l'état où se trouvent des gens qui veulent faire un film de vampires et qui clignent de l'œil toutes les cinq minutes, ce qui n'a pas de sens… C'est très sérieux tout cela. Dans le domaine du fantastique ou de la S.-F., en particulier en ce qui concerne les auteurs français, on est tout à fait « coincés », parce que les gens veulent à la fois aborder de tels sujets et s'en moquer dans le même temps, c'est-à-dire se moquer d'eux-mêmes… J'entends bien que l'on doit avoir du recul sur ce que l'on fait et je suis le premier à le pratiquer… Je suis convaincu qu'il faut de grandes qualités de sérieux.

M.-M. F. – Que pensez-vous d'*Un amour de poche*, film que vous avez réalisé en 1957 ?

P. K. – Je n'ai pas une opinion très favorable sur ce film. Je me suis lourdement trompé. On avait le choix entre un univers poétique et lyrique et un univers comique de comédie parisienne. Le choix n'a jamais été fait clairement et le film est tiraillé entre ces deux éléments. Je ne crois pas que l'on a intérêt, en matière de S.-F., à aller vers le pastiche, le clin d'œil ou la parodie. Je ne crois pas du tout à cela. Je sais que c'est très satisfaisant pour l'esprit, et surtout pour l'esprit parisien, de faire semblant de ne pas être dupe, mais comment voulez-vous, en toute honnêteté, convaincre les autres si vous n'êtes pas convaincu vous-même ! Bien sûr, la S.-F. comporte énormément d'éléments comiques, mais ces éléments comiques doivent être des éléments d'appoint. Je le répète : je ne crois réellement qu'à un extrême sérieux en matière de fantastique et de S.-F. Sérieux ne voulant pas dire ennuyeux, au contraire, plus vous y croirez, plus vous serez insolite, drôle, inattendu, surprenant. Ainsi, dans *La Jetée*, film d'une conviction admirable, où l'on sent que cette force dramatique et tragique est due au fait que Chris Marker est profondément un amateur de S.-F. Là est l'avenir de la S.-F. et du fantastique, il n'est pas dans les types qui finiront par dire : « Pourquoi dépenser de l'argent avec ça, plutôt que de construire des autoroutes ?... »

M.-M. F. – Ne croyez-vous pas que pour la grande majorité du public, la S.-F., c'est le voyage dans la Lune, un point c'est tout ?

P. K. – Oui, bien sûr. Mais on ne peut pas exiger autre chose des gens. Alors que dans tous les domaines de leur vie ils pensent à l'aide de petites boîtes fermées dans lesquelles ils essaient précautionneusement d'enfermer leurs idées, on ne peut s'attendre que, tout d'un coup, en matière de S.-F. et de fantastique, ils se mettent à penser autrement. Ils se mettront peut-être à penser autrement quand ils auront lu beaucoup de S.-F… Il est évident que ceux qui auront lu à la fois, les trois Van Vogt, *Demain les chiens*, et Asimov, se mettront à penser autrement, même s'ils ne le savent pas… C'est pourquoi je ne crois pas que la S.-F. soit une mode. C'est le contraire d'une mode… Il m'est arrivé d'écrire des articles ou de faire des films même, qui paraissent extrêmement éloignés de toute préoccupation de fantastique ou de S.-F., mais c'est tout simplement parce qu'il y a plusieurs façons de s'exprimer… En réalité, j'ai toujours été profondément marqué par la S.-F., et le suis de plus en plus, au point d'ailleurs de me réjouir énormément chaque fois que je vois que le « mal » se répand. Ainsi, je viens de finir de lire le livre de Christiane Rochefort, *Les Stances à Sophie*, qui est à première vue un roman parisien, tout simple, alors qu'en fait il s'agit d'un des romans les plus drôles et les plus curieux que j'aie lus depuis longtemps, parce que entièrement fondé sur une révision sémantique des rapports du couple dans la grande bourgeoisie. Et c'est irrésistible !... C'est ce que je disais tout à l'heure, les éléments comiques, de satire parisienne, sont ici beaucoup plus forts parce que l'on sent profondément qu'il y a chez Christiane Rochefort une vraie révision sémantique. Le conflit des deux personnages qu'elle met en scène est fondé sur une impossibilité de communication du fait que le mari est complètement inconscient de ce qu'il ne pense qu'en clichés, en clichés aristotéliciens bourgeois… et que par conséquent la fille, qui n'est pas du tout dans cet état-là, est obligée, quant à elle, d'inventer une sorte de dictionnaire pour parler avec son mari… Tout ce qu'il y a de drôle est mille fois renforcé du fait que la base idéologique du livre est réellement l'introduction d'une logique non aristotélicienne.

M.-M. F. – En somme, ce pourrait être de la S.-F. ?

P. K. – C'est de la S.-F., d'une certaine façon… En bon super-relativiste qu'on est, dès qu'on s'intéresse au fantastique ou à la S.-F., on se trouve forcément au-delà des jugements absolus et aristotéliciens ; il faut considérer que pour le cinéma, de la même manière que pour toutes autres structures, c'est différemment que valent les choses. Il n'y a jamais une unité de mesure valable pour tout. Disons que, il ne faudrait pas me pousser beaucoup pour dire que certains aspects d'Antonioni ou de Truffaut sont de la S.-F…

M.-M. F. – À présent, pouvez-vous nous parler des films que vous aimez ?

P. K. – *L'Effroyable Secret du Dr Hitchcock*[1] est un film admirable qui possède une grande qualité plastique et une très forte unité de style et de ton. Ce n'est pas un film fantastique, car tout s'explique rationnellement à la fin. De toute manière, la mise en doute est forte dans ce film. J'aime beaucoup le film de Losey, *The Damned*[2], une œuvre d'une belle cruauté. En juillet dernier, je me suis rendu au Premier Festival International du Film de S.-F., à Trieste, où j'ai pu voir le plus beau film de S.-F. que j'ai jamais vu ; il s'agit de *Ikarie XB 1*[3], réalisé en Tchécoslovaquie par J. Polák, avec un souci du quotidien dans le fantastique ; c'est fort comme Asimov, Heinlen ou Van Vogt, dans un sens. On ne cherche pas à présenter l'exceptionnel comme exceptionnel, on plaide la règle, ce qui est évidemment bien plus fort… Si vous plaidez l'exception, on peut vous dire que la règle est bonne, mais si vous racontez comment la règle est mise en doute, alors ça c'est très fort… Avec le film de Corman, *The Man with the X-Ray Eyes*[4]*,* il est agaçant de voir le manque d'efforts sur le fond. Les gens qui ont produit et fait ce film sont sûrement des gens très intelligents, qu'on a très envie de rencontrer, avec qui on a envie de parler, de leur dire : comme c'est bien de faire des films comme ça ! Et puis on se dit, diable ! Pourquoi ne creusent-ils pas davantage leur sujet ? Reprendre le mythe du savant fou sans aucune

---

[1] *L'orribile segreto del Dr Hichcock*, de Riccardo Freda, 1962.
[2] *Les Damnés* (*The Damned*), 1963.
[3] Réal. : Jindrich Polák, 1963.
[4] *L'Horrible Cas du docteur X* (*X The Man with the X-Ray Eyes*), de Roger Corman, 1963.

transformation, cela aboutit à dire finalement : vous autres, les savants, vous feriez mieux de rester dans votre coin… Et naturellement j'aime *La Jetée*[5], c'est une merveilleuse tragédie de S.-F., une histoire adulte et admirable.

M.-M. F. – Que pensez-vous des films d'horreur anglais ?

P. K. – Je n'en pense pas de mal… Je ne veux pas dire que j'ai changé d'avis, mais ce n'est pas mon goût personnel. Je ne suis pas à ce point imbécile pour confondre mon goût personnel avec ce qui est bien. Le film d'horreur anglais est probablement complaisant et quelquefois de nature idéologique assez basse, c'est-à-dire qu'au lieu de mettre en doute, il consiste à se rouler dans une contradiction avec complaisance. Je crois que l'utilisation de l'horreur est un moyen un peu court s'il n'est pas mis au service d'une idée dramatique plus forte et je reproche à certains films de rester bas dans leurs audaces, je pense à *Maniac*[6] ou *Metempsyco*[7]. Les films ambitieux ne sont pas les meilleurs… Ce n'est pas non plus parce qu'un film est fait au plus bas niveau commercial qu'il est aussi meilleur !

M.-M. F. – … et *Le Voyeur*[8] ?

P. K. – C'est un film que je n'ai vu qu'une fois, qui m'a fortement impressionné, mais qu'il faudrait que je revoie afin de m'éclaircir les idées. Vous savez, quand on voit une seule fois un film, on est tellement victime de la surprise – et là, il y a tellement de surprises ! – que l'on arrive mal à juger les tenants et les aboutissants. C'est comme si vous n'aviez vu qu'une seule fois *Les 5 000 Doigts du Dr T.*[9] ou *Les Survivants de l'infini*[10]. Vous ne pourriez pas en parler. Pour *Le Voyeur*, je suis dans le même état.

M.-M. F. – … et *Muriel*[11] ?

---

[5] *La Jetée*, de Chris Marker, 1962.
[6] *The Maniac*, de Michael Carreras, 1963.
[7] *Le Manoir maudit* (*Metempsyco)*, de Antonio Boccaci, 1963.
[8] *Le Voyeur* (*Peeping Tom*), de Michael Powell, 1960.
[9] *Les 5 000 Doigts du Dr T.* (*The 5 000 Fingers of Dr T.*), de Roy Rowland, 1953.
[10] *Les Survivants de l'infini* (*The Island Earth*), de Joseph M. Newman, 1955.
[11] *Muriel ou le temps d'un retour*, d'Alain Resnais, 1963.

P. K. – Le film de Resnais est un film violemment polémique, d'agression contre les structures contemporaines. Je crois que les gens ont beaucoup brodé autour de *Muriel*. Pour moi, l'essentiel de *Muriel* est de regarder comme jamais encore vue, une certaine réalité contemporaine ; les gens vivent dans une sorte d'horreur sans savoir que c'est l'horreur… Et brusquement, le décalage que leur donne Resnais leur permet d'avoir un œil neuf là-dessus. C'est ce qui me paraît la chose essentielle de *Muriel*.

M.-M. F. – Que pensez-vous des rapports de l'érotisme avec le fantastique ?

P. K. – Cela dépend du sujet. Mais il est évident que le fantastique et l'érotisme, lorsqu'ils sont mélangés, sont un puissant moyen libératoire et pas du tout un moyen obsessionnel. Tout ce qui va contre l'utilisation de l'érotisme dans l'art est de l'obscurantisme, contrairement à ce qu'on croit – ou croient les rationalistes à court terme, qui ont tendance à confondre complètement l'utilisation de l'érotisme et l'obscurantisme – alors que pour moi, c'est juste le contraire. Il est très rare que l'utilisation de l'érotisme soit en réalité attentatoire à la liberté de l'homme, bien au contraire : la revendication de la liberté de l'homme, qui est finalement la seule chose vraiment importante – je m'excuse de ce ton solennel… – passe par l'érotisme, il n'y a pas de doutes…

M.-M. F. – Ainsi les romans de Boris Vian…

P. K. – C'est évident. Une grande partie de leur force libératoire est complètement liée à l'utilisation d'éléments érotiques. On ne peut imaginer de romans plus violemment libérateurs que les romans de Vian. J'ai écrit un sujet de comédie musicale de S.-F. qui mêle notamment et notablement tous les éléments érotiques d'une comédie musicale… Je crois que c'est non seulement valable, mais que le jour où cela se fera, ce sera drôlement explosif !...

M.-M. F. – Quelles sont les réactions des producteurs devant les propositions de films fantastiques ou de S.-F. ?

P. K. – Les producteurs se méfient. Ils ont très peur. Ils vivent dans une espèce de confusion mentale qui est : fantastique ou S.-F. = fort budget. Fort budget = évidemment, garanties. Ils disent : « On ne peut pas prendre de tels risques »… Mais ce n'est

pas du tout vrai que le fantastique doit être absolument synonyme de dépense. Les sujets fantastiques auxquels je pense sont des sujets à budgets relativement petits et cela n'a rien à voir avec la confusion complète que l'on peut faire entre une certaine forme de grand spectacle et le fantastique. Le cinéma, à présent, s'enlise dans son propre pastiche. Tous les distributeurs sont devenus les gens du second film, c'est-à-dire que maintenant il devient très difficile de faire quelque chose qui ne ressemble pas à ce qui vient de marcher. Ça, c'est le premier point. Deuxièmement, il y a une violente tension qui existe quant à la paternité de la crise du cinéma. Les marchands de cinéma ont le raisonnement suivant : « Donnez-nous d'autres produits, on les vendra mieux… ». Or, on n'a jamais vu cela dans aucun autre commerce du monde : les gens chargés de la vente de produits demandant que l'on change ces mêmes produits, plutôt que de trouver une méthode de vente adaptée à ceux-ci !... Alors que l'on se presse à la Cinémathèque, dans les clubs, qu'il existe une diffusion des revues de cinéma et que le public pour un cinéma fantastique augmente, en même temps la masse générale des spectateurs diminue. Il y aurait donc un nouveau public à conquérir, cependant les exploitants ne sont pas tournés vers la conquête de ce nouveau public mais essaient désespérément d'en rester aux vieilles méthodes, méthodes qui consistent à être assis derrière une caisse et à attendre que le client vienne… Ce que je reprocherais à ces commerçants, ce n'est pas de faire du commerce… c'est de ne pas bien le faire ! Je trouve que l'idée de faire d'autres films est une idée absurde. C'est au contraire en cherchant dans d'autres voies qu'on peut défricher un nouveau public. Ainsi, je suis sûr que le fantastique et la S.-F. sont à la base des films qui sont « publics », qui sont dans le commerce, d'un apport commercial. Ce qui m'agace, c'est que les gens qui sont chargés de la production et de la vente des films ne comprennent pas ça… Tant qu'on en restera à vendre le cinéma comme à Cro-Magnon… c'est foutu !...

M.-M. F. – Quelles sont alors, selon vous, les méthodes à préconiser ?

P. K. – Je ne suis pas propriétaire de salle, je ne peux donc dire à leur place ce qu'ils doivent faire ! En tout cas, il y a des choses qui me paraissent évidentes. Prenez l'expérience théâtrale de Vilar et

de Planchon, vous vous apercevez que le mot échec n'a pas de sens pour eux, parce que leurs séances sont vendues d'avance, pourquoi ? Parce qu'ils ont des démarcheurs qui vendent, d'avance, leurs séances à un certain nombre d'organisations culturelles, syndicales ou touristiques. Dans toutes les villes où passent Vilar ou Planchon, ils ont préparé d'avance le terrain. Ils ont fait autour du produit qu'ils vont vendre – pour rester sur le plan commercial – un tel bruit que le produit est attendu. Les exploitants de films se contentent de la publicité payante dans les journaux ou à la radio, choses routinières. Il est évident que si les gens organisaient des cycles, allaient prendre contact avec les organisateurs à l'avance, le public de cinéma changerait… Je ne comprends pas pourquoi un type qui a une salle ne fait pas tous les soirs, à minuit, des séances de films d'épouvante pour les amateurs, ça ne lui coûterait rien !... Il ferait un accord avec les distributeurs pour des séries de projections, pour une clientèle spécialisée et à peu de frais. Ça habituerait les gens à revenir dans sa salle !...

M.-M. F. – Mais ce que vous demandez au cinéma commercial, n'est-ce pas, en fait, ce qui se passe dans les ciné-clubs depuis plusieurs années ?

P. K. – Oui, bien sûr. Mais le problème est que les ciné-clubs vivent dans une sorte de ghetto ; c'est exactement comme les cinémas d'essai. Je suis naturellement pour, complètement, et tout ce que je peux faire pour les cinémas d'essai et pour les ciné-clubs, je le fais. Mais je trouve que c'est le même problème que de dire : il faut un cinéma artistique qui soit destiné à un petit public, limité, déterminé, c'est-à-dire de conception intellectuelle de ghetto… C'est plutôt vers le grand public qu'il faut se tourner, afin de trouver des méthodes de vente inspirées de ces expériences de clubs. Je suis pour des commerçants qui veulent faire du commerce ! On me demanderait d'aller faire des conférences, ou des présentations de cycles de cinéma fantastique, je le ferais tout de suite… et naturellement gratis ! Ce n'est pas de l'argent qu'il faut dépenser, c'est de l'énergie…

(Propos recueillis au magnétophone à Paris, le 21 novembre 1963)

La clef de Godard. Faut-il oui ou non lire *Ici Paris* dans son bain ? (À propos de *Pierrot le fou*),

Pariscope, mercredi 3 novembre 1965.

« Je donne de la musique, dit Stravinsky, comme le pommier donne des pommes. » Le pommier Godard donne deux récoltes par an, et voici la plus belle de ses pommes, *Pierrot le fou*. La faculté de renouvellement de Godard est stupéfiante ; aucun de ses films ne ressemble au précédent, et pourtant un motif caché court dans toute la tapisserie. Ou, pour employer une autre image, comme si, à mesure, les pièces d'un puzzle nous étaient fournies. Une trame policière, plus obscure que complexe, obscure comme les motivations d'un fait divers, obscure comme la vie. Qui peut vous garantir que votre meilleur ami, censément parti pour son bureau, n'est pas allé dévaliser une banque ? Une verve, une gaité, une drôlerie qui dissimule une vraie mélancolie, une vraie amertume. Un mouvement, de l'action, une rapidité de la construction, et pourtant un récit qui suit la courbe nonchalante d'un journal. Moins la peinture d'un monde de violence que celle de la violence du monde, et la référence permanente à l'horreur politique. Une liberté de ton, la grâce de l'improvisation, un poids et une beauté des images, sans exemple dans le cinéma français.

Un divertissement, une allégresse de l'auteur, et un rire presque constant du spectateur, à coup sûr. Mais le sourd grondement d'un drame, comme l'écho amorti d'une tragédie. J'entends d'ici les ricanements : Belmondo lit Elie Faure dans son bain. Alors quoi, il aurait pu lire *Ici Paris* peut-être ? De toute manière il lit aussi « les Pieds Nickelés », et je ne vois pas la contradiction. Et pas davantage entre la rigolade et l'action tragique. Les amateurs d'*À bout de souffle* vont retrouver ici tout ce qu'ils aimaient, mais *Pierrot* est l'aboutissement d'une courbe, partie de *Vivre sa vie*, et qui passe par *Les Carabiniers* et *Bande à part*. Ce singulier mé-

lange, si je ne lui trouve aucune équivalence dans le cinéma, je le reconnais : c'est le ton de Queneau, et ce n'est pas pour rien qu'on cite *Pierrot mon ami*. Les références littéraires, Faure, Céline, Aragon, Queneau, je vois qu'elles agacent des palais délicats que ne rebutent pas les niaiseries ordinaires du cinéma français. Elles sont une constante chez Godard, une clé, qui permet de découvrir, enfin, disons d'approcher, la signification secrète. Le lyrisme caché. On voit déjà se profiler deux étranges réticences. Belmondo change de personnage, dit-on, et ce sera difficile à accepter. Curieux raisonnement. C'est oublier que Belmondo et son personnage, innombrablement répétés et imités, sont une pure création de ce même Godard. *À bout de souffle*, hier, souvenez-vous, c'est la source de ce fleuve. Au nom de quoi pourrait-on supposer, ou décider, que ce que Godard a fait une fois, il ne pourrait le refaire. Plus riche, plus divers, le frère d'une belle jeunesse qui est la seule à pouvoir faire le succès durable d'un film, voici donc un nouveau type de héros. On lui souhaite, on peut déjà lui prédire la même postérité.

On se plaint à l'avance, semble-t-il, aussi, de la nouveauté du système de récit adapté par Godard. La manière dont Paul Bourget ordonne le récit d'un roman, si elle est le modèle des scénarios classiques, est loin d'être pourtant la seule concevable. Elle est la plus vieille, la plus conventionnelle. Faite pour les plus confortables des fauteuils mentaux. N'importe quel esprit non prévenu acceptera sans difficulté n'importe quelle autre convention. Il faudra bien un jour regarder ce qui se cache dans l'habitude d'assimiler la routine et l'audience.

Pierrot le fou est l'histoire d'un amour malheureux, d'une certaine manière, un poème, composé dans un monde obscur et écartelé, plein de fureur, d'aventure et de violence, qui s'interroge sur un mystère indéchiffrable, le comportement d'une femme. Il y a même une espèce de rage, que certains prendront pour de la misogynie et qui est seulement la marque d'une blessure profonde. Je ne sais plus quel journal faisait dire à Belmondo que son système de séduction commençait par ne jamais envoyer de fleurs. Saine sagesse. Son personnage, ici, envoie son cœur, ce qui est en somme la même chose. Sans succès, naturellement. La femme laisse délirer le poète Belmondo, secrètement touchée par son charme, flattée peut-être. Il est doué de la parole, marqué par un

élan lyrique. Il parle donc. Riez, la femme lui préfère un gorille, un dur efficace. Et lui, il en mourra. Misogynie. Il faudrait regarder ça de près. Si je disais : les femmes sont les plus sous-développés de tous les peuples de la terre, je ne dirais rien sur une prétendue nature éternelle, mais tout sur un état de fait. L'indépendance ne s'octroie pas, elle se conquiert. Ainsi serais-je en réalité féministe. Il est assez évident que telle rédactrice de journal féminin, dans cette perspective, serait un Tschombé, et tel écrivain de combat, un Kossyguine. On chercherait où est leur Castro. Ainsi de la prétendue misogynie de Godard, qui n'est que la tendresse de l'amour, escaladant les pentes rocailleuses d'une aventure amoureuse.

Tendresse, amour, qui se remarquent le plus dans la peinture attentive, fraternelle, attendrie, compatissante, passionnée du personnage de la femme. Il faut dire que Karina est prodigieusement belle et prodigieusement bonne. Dans la peinture fraternelle et passionnée du personnage de l'homme, il faut dire que Belmondo est fabuleusement bon. Intelligent.

Intelligent, sensible, secret. Oui. Ce serait une bonne approche de ce film, qui a tous les prestiges et toutes les techniques du film d'action, la brutalité, la précipitation, toutes les ressources du film comique, la plaisanterie, la rigolade, et le charme mélancolique d'un poème, d'une lettre, jetés au panier sans avoir été lus.

Roger Vailland et le cinéma

In *Entretiens Roger Vailland*, Max Chadeil (dir.), éditions Subervie, 1970.

Un écrivain compte par son métier et son œuvre d'écrivain.
Roger Vailland s'en est clairement expliqué. Mais comme d'un minerai, on extrait d'abord le métal, puis, quelquefois, ensuite, des sous-produits, il arrive que de l'œuvre d'un écrivain sortent de semblables sous-produits. Quel que soit l'intérêt que Vailland ait porté au cinéma, ce qu'il a fait pour le cinéma, ce que le cinéma a fait de ses œuvres participe très évidemment d'une activité secondaire de ce type.
Je ne veux certes pas dire que ces rapports ne soient ni révélateurs, ni même significatifs. En référence d'abord à lui-même. Beaucoup de ses préoccupations, certains de ses phantasmes, peut-être, ont traversé les brumes opaques qui entourent la confection des films, et se retrouvent dans ses travaux cinématographiques. Je pense, en particulier, à quelques scènes fugitives de *Et mourir de plaisir* ou des *Liaisons dangereuses*. Symétriquement, ceux des films tirés de ses romans, et qui furent fidèles ou relativement fidèles, comme *Les Mauvais Coups*[1] ou *325.000 francs*[2], ce qui reste dans d'autres films de ce qu'il avait écrit, scénario ou dialogue, montrent ce que le cinéma eût pu obtenir de lui.
On a la tentation d'en rester là et, dans un premier temps, quand on me demanda d'essayer de parler de Vailland et du cinéma, j'eus envie de m'en tenir au catalogue de ces quelques fragments épars. Mais je pensai ensuite qu'il y avait peut-être là une relative injustice, pour les deux partenaires, et Roger Vailland, et le cinéma. Si de l'œuvre et du métier du plus aigu et du plus lucide des écrivains d'aujourd'hui, le cinéma n'a tiré que peu de choses, je me demande s'il n'y a pas là, plus qu'un malentendu ou une sorte

---

[1] *Les Mauvais Coups*, réal. François Leterrier, 1961, avec Simone Signoret.
[2] *325.000 francs*, réal. Jean Prat, 1964 (TV).

de déphasage, une sorte de signe révélateur de l'état des rapports de la littérature et du cinéma.

Vers les années 1945 et la suite, au seuil de sa saison militante, Roger Vailland fut sollicité par Louis Daquin. De cette collaboration naquirent quelques films, marqués du sceau du réalisme le plus orthodoxe. Daquin croyait que la vocation du cinéma est le réalisme, voire le naturalisme. Une longue tradition cinématographique française le menait là. À un cinéma d'illustration et de description, à un cinéma bien honnête qui se tenait à sa place, modeste, au milieu des autres arts, plus nobles. *Les Frères Bouquinquant*[3], adaptation du roman de Jean Prévost, est sans aucun doute le meilleur de ses films, sur qui pèse aujourd'hui encore l'ombre de Jdanov.

II n'y avait pas, dans cette période, il n'y aura peut-être jamais d'ailleurs, de cinéma politique ou militant. Vailland ne s'occupa guère de cinéma, et écrivit ses livres. Quelques projets avortèrent, un *93* avec Daquin, et déjà, une première idée d'adaptation des *Liaisons*, avec Grémillon, adaptation qui maintenait l'action à l'époque de l'action du livre.

Des tâches se présentèrent, en Italie par exemple. Vailland écrivait et travaillait pour le cinéma en pur technicien, un peu comme s'il était payé à l'heure. II me dit plusieurs fois, d'ailleurs, qu'il se considérait comme un prolétaire fournissant un travail et recevant un salaire. Il faut dire que, dans cette nuit, on ne voyait pas encore apparaître cette grande transformation de la manière de concevoir et de tourner les films, qui allait bouleverser le cinéma quelques années plus tard.

De cette nuit vient, et ne disparaîtra jamais, même devant un cinéma devenu partiellement différent, l'idée que se fait Vailland du cinéma : c'est une donnée, un territoire lointain et incompréhensible, où se déroulent des combats et des empoignades qui ne l'intéressent pas beaucoup. II en restera toujours au cinéma de producteur, et de metteur en scène, aux rapports sociaux et financiers qui en sont la loi, sans jamais avoir l'idée de se mêler aux aventures du cinéma d'auteur qui commence à apparaître.

---

[3] Film de Louis Daquin, 1948, avec Madeleine Robinson, Albert Préjean, Roger Pigaut.

Je ne crois pas, aujourd'hui, novembre 1969, que le cinéma d'auteur ait, en tant que tel, en soi, une importance éternelle. II a été un moment dialectique essentiel vers un autre cinéma qui, un jour ou l'autre, finira bien par naître des ruines qu'accumule le cinéma commercial. Autre problème. Donc Vailland, et ceci est sans doute la clé de ses rapports avec le cinéma, ne pense pas que les transformations du cinéma le concernent. Il le voit, et le prend, tel qu'il est, au milieu des années 1950, comme un champ clos, où existent certains rapports de force dont la modification n'est pas son affaire.

C'est dans cet état d'esprit, je crois, qu'il vend les droits de *La Loi*[4], sans vouloir, après une mince tentative, se mêler de l'adaptation, dont il pressent déjà qu'elle deviendra ce qu'elle est devenue ; dans un tout semblable état d'esprit, il commence, avec Vadim, une collaboration qui s'étendra sur trois films : *Et mourir de plaisir*[5], *Le Vice et la vertu*[6], *Les Liaisons dangereuses*[7]. Le premier de ces films est très supérieur à sa réputation, le meilleur sans doute des films de Vadim. Les autres sont plus amusants qu'il n'y paraît. Beaucoup de diamants fabriqués par l'alchimiste Vailland y brillent encore. Mais Vailland, qui s'amuse aussi, qui est fort bien payé, et édifie à partir de là son répertoire de Meillonnas, doit mesurer les limites de l'influence du scénariste-dialoguiste du type classique sur l'apparence finale du film. Malgré les liens d'amitié, la connivence, la complicité qui existent entre Vadim et lui, malgré la fidélité et l'admiration que lui porte Vadim, il voit bien que celui-ci doit céder à la pression des producteurs, faire intervenir quelques tâcherons, hommes de main ou chiens de garde divers, qui modifieront, affadiront et banaliseront ses travaux. Irritation, finalement superficielle, qui se résout dans cette sentence qui explique tout : le cinéma, c'est comme ça.

Ainsi, Vailland ne s'est jamais trouvé en résonance avec tous ceux – et vers 1960, ils commencent à être nombreux qui pensent que,

---

[4] Film de Jules Dassin, 1959, avec Gina Lollobrigida, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni, Mélina Mercouri, Yves Montand.

[5] Film de Roger Vadim, 1960, avec Annette Vadim, Mel Ferrer, Elsa Martinelli.

[6] Film de Roger Vadim, 1963, avec Robert Hossein, Catherine Deneuve, Annie Girardot.

[7] Film de Roger Vadim, 1960, avec Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Annette Vadim, Jean-Louis Trintignant.

précisément, ce n'est pas comme ça, pas toujours comme ça, et qu'en tout cas, il n'y a aucune raison pour que ce soit éternellement comme ça.

Rendu prudent, il fera le nécessaire pour que ses travaux ultérieurs, s'il en fait, soient traités avec moins de désinvolture. II envisage plusieurs adaptations de ses romans, parle avec moi d'une adaptation des *Affinités électives*, ou accepte les contacts avec divers producteurs attirés, désormais, par sa réputation littéraire. C'est ainsi que René Clément lui demande de travailler avec lui pour le film *Le Jour et l'heure*[8] où brillent des scènes remarquables, mais où l'on reste très loin de la Résistance comme la montrait *Drôle de Jeu*.

C'est ainsi, encore, qu'il participera à l'adaptation et au passage à l'écran des *Mauvais Coups*. Je trouve le film d'une discipline, d'une rigueur et d'une beauté plastique fort grandes. C'est incontestablement un beau et noble film, méconnu, et que le gros succès n'a pas couronné. Ce n'est pas, curieusement, un grand film, et pour une très étrange raison. Pour une très étrange erreur, commise très probablement par Vailland lui-même. Le roman, admirable, montre l'enfer d'un couple. Le film ne s'attache pratiquement qu'au personnage de la femme, et à son enfer. C'est que le mari, complice et partenaire est, dans le roman, un décorateur, un intellectuel, dégradé et entraîné par l'alcool, parabole en réalité de la drogue. Dans le film, pour « faire cinéma », le mari est un champion automobiliste, roi des voitures de course, objets cinématographiques bien connus. Il n'y a qu'un ennui, c'est qu'un coureur qui veut continuer à faire son métier ne peut ni boire ni se droguer. Le sujet devient donc celui d'un homme qui regarde sa femme glisser en enfer. Beau sujet, peut-être, mais pas celui du roman. Paradoxalement, c'est l'auteur du roman lui-même qui a précipité cette transformation. Pourquoi ? Simplement par l'idée qu'il se fait du cinéma, à la fois en ce qui concerne le domaine propre au cinéma, qui devrait se borner à ce que se voit, et en ce qui concerne le mode d'existence de ce cinéma, producteurs et vedettes et ainsi de suite. On voit ainsi se vérifier mon hypothèse : pour Vailland, le cinéma, tel qu'il est, est simplement un fait, une donnée, qu'il faut prendre comme elle est.

---

[8] Film de René Clément, 1965, avec Simone Signoret.

La ronde des projets continuera, Vailland acceptera de laisser porter au petit écran de la télévision *325 000 francs* qui deviendra, sous la direction de Jean Prat, un beau film simple, classique, parfait ouvrage, fidèle au roman, et trouvant son efficacité même dans cette fidélité.

Que penser donc, après ce rapide survol ? La lucidité, l'insolence, le goût passionné de détruire les mystifications, de désintégrer le sens du respect, l'affirmation de la liberté, la poursuite du bonheur, qui caractérisent l'œuvre de Vailland, ne se retrouvent que faiblement, dilués, en quelque sorte, dans les films auxquels, de près ou de loin, il a participé. Cette liqueur forte, il est difficile de décider si c'est le cinéma, ou certains cinéastes, qui ne l'ont pas supportée. Vailland a pensé que, jusqu'à preuve du contraire, c'était en somme le cinéma, et qu'il était vain d'en attendre davantage. En ceci, il a réellement montré une totale absence de paternalisme : la révolution du cinéma ne peut être le fait que des auteurs de films eux-mêmes, ce n'est pas aux écrivains de la faire à leur place. Si on transfère ces termes en terme de révolution, on voit qu'il pourrait être question des rapports d'un occidental progressiste et intelligent avec les mouvements de libération du tiers-monde. Je suis pour, mais il y aurait grande prétention de ma part à vouloir vous apprendre à faire la révolution, alors que je ne l'ai pas faite dans mon propre pays, et encore plus, à croire que je peux la faire à votre place.

Pris dans cette perspective, le comportement de Vailland devant le cinéma, s'éclaire, livre sa clé. Mépris, certainement pas. Je l'ai entendu, et parfois avec moi, discuter de cinéma, des films, avec la plus vive passion. Analyser avec acuité les modifications évidentes du mode de récit au cinéma, du réalisme, du cinéma fantastique – et phantasmatique.

À l'apparition de la Nouvelle Vague française, il comprit clairement et distinctement ce qui se passait. Il ne me serait pas venu à l'idée de ne pas lui montrer, à lui le premier, ce que je faisais, ce que j'espérais faire. Nous avons agité dix projets, que la faveur des dieux de la production n'est pas venue couronner. II a toujours accueilli avec avidité les jeunes cinéastes.

Alors, donc, cette distance incontestable ? réalisme, cynisme ? en un sens, oui. Beaucoup, peut-être la plupart de ses travaux cinématographiques, ont été faits en technicien méritant son salaire. Mais

cela n'explique pas tout, et pour commencer les heures de rêveries, de projets, avec Vadim, avec Leterrier, avec Prat, avec beaucoup d'autres. Les films n'étaient pas faits pour un salaire, mais avec un salaire, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.
Au terme donc de ces quelques notes désordonnées, il me semble, comme un modeste Sherlock Holmes, avoir trouvé la raison secrète du mystère. Le cinéma avait beaucoup à attendre de Vailland. Il n'a presque rien su en faire. Il est peut-être encore temps : le cinéma manque de coupant, d'insolence, de vraie audace intellectuelle, de froideur devant les moralités. « Je n'ai pas de moralité, mais j'ai une morale », disait Vailland. Morale de l'intelligence, de la lucidité, du dépouillement, de la démystification. Comme il n'est pas évident que le principal défaut du cinéma soit l'excès d'intelligence, beaucoup d'inspiration peut être trouvée dans cette œuvre.
Symétriquement, le cinéma, directement, n'a presque rien donné à Vailland. Il faut dire qu'il s'en est peu mêlé. Formulons donc cette hypothèse : personne n'a le droit de dicter à Castro, aux Vénézuéliens, aux Colombiens, aux Brésiliens, aux Congolais, aux Algériens, et bien d'autres, comment conduire leur politique, s'il faut ou non faire des maquis, des centres de guérillas urbaines, ou des fronts populaires. Dans le cinéma, il y a des maquisards et des guérilleros, ceux qui font comme Solanas, ou comme certains groupes français, italiens ou américains, un cinéma marginal. D'autres, réformistes, luttent pour aménager le système. D'autres encore essayent de se tailler de petites zones franches. D'autres enfin s'accommodent, avec plus ou moins d'hypocrisie, des tares du système, quelquefois ils en profitent, et réussissent à en vivre. II y a aussi des chiens de garde. Vailland, progressiste conséquent, déterminé, délibéré, et quel qu'ait été le regard froid qu'il jetait, aussi, sur le système, quelles qu'aient été les occasions de cynisme, a tout simplement décidé de ne pas intervenir dans les luttes menées par d'autres, sur leur terrain.
Simplement, son œuvre, ses textes, montrent à l'évidence qu'il est un allié.

Positivement vôtre.
Quelques remarques, notes et souvenirs sur Preston Sturges

Positif, n° 281-282, juillet 1984

Parler de Preston, vouloir le décrire, c'est à peu près aussi commode que de courir avec une salière derrière une comète. Dans la galaxie de Hollywood 30-50, c'est bien une comète qu'il a été. Avec cette légère marge d'imprévisible qu'il y a dans la trajectoire des comètes...

Bon. Qu'est-ce qu'il détestait le plus ? L'esprit de sérieux, le trop croire, le trop-plein de certitude. Qu'est-ce qu'il aimait le plus ? Rire, faire rire, avoir du succès en faisant rire. Qu'est-ce qu'il n'était pas prêt à faire ? Céder. Un ennemi, l'équation : mérite = succès...

Christmas in July, *[Miracle at] Morgan's Creek*, *Hail* [*the Conquering Hero*], on peut dire que c'est comme ça : ils ont du mérite, ça ne marche pas. Ils ont de la chance et tout va bien. Dans le cas de *Hail*, on peut avancer : il a du courage. Sourdement, c'est la même chose. Churchill dit : la vie, c'est une échelle, ce sont les meilleurs qui sont le plus haut, le mérite est proportionnel au degré, voilà qui est légitime. Preston, c'est l'anti-Churchill, le mérite est le meilleur déguisement de l'hypocrisie, merci monsieur Beyle. Sturges s'en fout, de Beyle, il n'en a pas besoin, il le vit en se tordant de rire.

Chaque fois que je venais le retrouver, plusieurs fois par jour, à un moment, j'avais l'impression qu'il avait attaché son cheval à un arbre devant le bar. Sa Rolls, plutôt.

La première fois que je suis allé le voir boulevard Berthier, il y avait un objet étonnant devant la porte. De loin, non identifiable. Plus près, et vu de l'avant c'était une Rolls-Royce, tout à fait somptueuse. Mais on l'avait coupée au milieu et l'arrière avait été transformé en station-wagon. J'adorais cette forme de plaisanterie.

Quand on tournait, je passais le prendre le matin tôt. On s'était couché tard, très tard. Mais il était vif. On parlait. C'est lui qui conduisait. Je ne conduis pas les automobiles. Il pestait : « Qu'est-ce que c'est que cet assistant qui ne conduit pas ? » puis il ajoutait : « D'ailleurs, même si tu conduisais, je ne te laisserais pas conduire. Intello tout ça… » Puis on rigolait un bon coup. Arrivés les premiers sur le lieu du tournage, on descendait. J'ouvrais la porte arrière. Il grimpait, et sortait d'une cantine de l'armée de quoi faire du café à l'américaine. Il détestait à la fois l'espresso et le café filtre. Ça, et le mélange brandy coca, j'ai mis longtemps à m'y faire.

Après, il rigolait. Très fort. Non qu'il fût content, il n'y avait pas de quoi, étant données les conditions du tournage. Mais par hygiène. Il aimait les gens, qui ne le lui rendaient pas toujours. On n'arrivait pas à lui coller l'habituelle étiquette sur le dos, colérique, râleur, faux derche, capricieux, et autres amusants travers des metteurs en scène vus par les habilleuses et les directeurs de production. Son format n'était pas français, je ne sais pas si messieurs Nicoud, Poujade et Cau voient ce que je veux dire. Korzybski, quoi. Mais il ne connaissait pas.

Poursuivons, dans un ordre, dans un désordre.

Être Swift, oui, sans doute. Roi, prince, ou encore un vicomte de Feydeau, ça, le bonheur.

Nous avions vu ses films dans cette période fort drôle d'*Objectif 49*[1]... Avec la même perplexité qu'un canard devant une pelle à gâteau. Gauche, droite ? une version Aragon. Capra et lui, celui qui croyait au capital, celui qui n'y croyait pas ? L'ennui, c'est que Preston était à la fois celui qui croyait au capital et n'y croyait pas, et puis qu'à l'évidence, à la Dodgson, le mot croire était un mot-valise. L'*American way of life*, il ne voulait à coup sûr pas la dénoncer, et il eût fallu être Kanapa l'ancien pour trouver qu'il voulait la « justifier ». C'était la belle époque de la polémique sur le film noir, sur le rayon d'espoir, sur l'indication du chemin à suivre pour trouver la sortie. Ubu, quoi, vu d'aujourd'hui.

Sturges, c'était un jeu de joker avec la logique, alors Aristote, tu suis ? Stendhal ne parlait que de la logique, c'est pourquoi George

---

[1] Scientifique polonais émigré aux U.S.A. (1879-1950), créateur de la « sémantique générale ».

Sand, sur qui il y en avait à pincer, le trouvait pince-sans-rire. Prince-sans-rire, dirait Lacan, merci Monsieur Anatole.
Bref, les films de Sturges sont, étaient déjà, la démonstration métronomique de l'aberrance absolue des prétextes, paravents et alibis logiques de toute vie en société, vers les *forties*, en Amérique. Sturges, qui s'en balançait bien, applique néanmoins avec rigueur les préceptes de Korzybski, Van Vogt et Gosseyn, il date, il définit, il ne prétend pas à l'universel ou à l'abstrait. Il en fait, cependant, comme Monsieur Jourdain de la prose. Il fait éclater avec des pétards de dynamite logique, et par l'intérieur, presque toutes les fondations familiales, éthiques, militaires, électorales, conjugales et autres avec la joyeuse bonne humeur d'un éléphant dans un délicat magasin idéologique de porcelaines pré-maoïstes.
C'était bien, le Broadway de Léonide Keigel. On s'en donnait avec des films américains dont personne n'avait entendu causer, la guerre, l'occupation, tout ça. Je suis sorti de là étourdi par les films de Preston Sturges. Vivet[2] avait une rubrique d'*Objectif 49* dans *Combat*. Qu'est-ce qu'on rigolait à parler de *Sullivan*[3], où la critique jdanovienne voyait une apologie de la fonction démobilisatrice et oppressive des dessins animés U.S. Le « cinéma social » trouvait louches ces gambades au poivre, cette potion au vitriol. Et les ouvriers, les marcheurs de la faim, les fruits de la colère, n'est-ce pas. Oubliés par Sturges. Curés, va.
Vus de la révolution culturelle, les rapports de Sturges avec l'ordre établi sont classifiables du côté de l'anarchisme de droite. D'ailleurs Preston détestait les prêches de gauche. Sa rude santé, un passé de fébrilité frénétique, le poussaient à l'insulte et à la dérision, les deux colts indispensables à tout trajet dans la jungle artistique, littéraire et cinématographique. Il prend la chaîne logique « structures mentales et sociales, morale, moralité », pour la retourner comme un gant, non pas à l'aide du « non-sens », mais d'un « *too much sense* », qui en est le pôle sud dialectique. Au fond ce qui le fait le plus rire, et nous avec, c'est le prodigieux effort de justification permanente, d'autojustification, d'excuses, de recherches des alibis et des sorties de secours – les bons sentiments qui recouvrent en strates, en couches sédimentaires, la vo-

[2] Jean-Pierre Vivet, journaliste à *Combat*.
[3] *Les Voyages de Sullivan (Sullivan's Travels*), 1941, de Preston Sturges, avec Joel McCrea et Veronika Lake.

lonté de puissance, le goût du pouvoir, la rage de la possession, la fureur versaillaise de la propriété, l'avidité, l'avarice –, et cachent le terrifiant animal hercynien qu'est le maître, le seigneur, le patron, le chef, le chaman, le curé, et leurs valets. Il ne faut pas compter sur ce conservateur, sur ce votant républicain, pour fournir à la hiérarchie, à la nomenclature capitaliste des justifications et des glorifications. À ce compte vivent les conservateurs. Voter Reagan est une plaisanterie dont le sel n'a pas fini de nous agacer la langue.

Oui, sans doute, une fontaine de burlesque logique, comme une fontaine d'Aréthuse ou de jouvence. D'où cette galerie de portraits où l'amertume devient tonique et décapante. Et un groupe d'acteurs, les « Sturges regulars », William Demarast, Franklin Pangborn, Frank Moran, Raymond Walburn, puis Eddie Bracken, Betty Hutton, Rudy Vallée, qui sont, au delà du miroir atlantique les symétriques des personnages de Prévert, ou de Clair, ce Clair dont Preston produira *I Married a Witch*[4].

Ce burlesque particulier, c'est la force de l'entrain, qui aide à supporter ce que fournit la vie, et qui est la même chose, juste un peu moins. On rencontre beaucoup de personnages de Sturges, ou de Prévert, dans la vie, Renzo sert au bar louchissime d'une république de bananes, Toscan fait du gringue à une pierreuse, ou gagne vers 1900 Paris-Madrid en voiture, le couronnement du tout – où Coquentin, Onésime ou Boireau sont battus – étant l'élection comme adjoint à un maire R.P.R. de René Thévenet, adjoint à la culture, vous avez bien lu, à la culture. Du pur Preston.

Il a franchi quelques étapes singulières, reprenant, tout jeune homme, les affaires de parfumerie de sa mère, compagne d'Isadora Duncan. Puis menant de front, longtemps, une carrière d'homme d'affaires, usines d'outillage de précision, où il s'exerce aussi comme petit inventeur. Des pièces, succès terrible à Broadway, des scénarios, avec oscar. Enfin, il fait ce qu'il me dira être « le trou dans le mur » en proposant à son producteur un scénario pour un dollar, à la condition qu'il en assure la mise en scène. Par ce trou passeront Wilder et Huston, Dassin et Dmytryk, Mankie-

---

[4] *Ma femme est une sorcière*, 1942, de René Clair, avec Fredrich March et Veronika Lake.

wicz, et bien d'autres, qui, auteurs, écrivains, tourneront leur propre sujet, avec le droit au « *final cut* ».
Alors, fortune et gloire. Il est tsar de la Paramount. Il est l'un des hommes dont le salaire est le plus élevé de tous les U.S.A. Ça marche un moment. Les films sont superbes, et ils font de l'argent. Il s'amuse. Il fait construire sur Sunset Boulevard un restaurant-théâtre « The Players » surtout pour recevoir ses copains chez lui. Il dépense plus vite ce qu'il gagne que jamais. Une cigale brevetée. Mais les fourmis le guettent. Le principe du saut de la mort, c'est qu'il faut le réussir à chaque coup. Un jour, pour Preston, ça rate. Il change de producteur mais pas de caractère. Il charge au galop, mais ses régiments ne suivent pas. On lui parle de dernières chances. *Infidèlement vôtre*[5] est un échec relatif. Zanuck passe une oreille[6]. *The Beautiful Blonde from Bashful Bend*[7] est l'occasion d'une bagarre homérique, dont vous trouverez l'écho dans *Le Mépris* de Godard, pour les scènes entre Fritz Lang et Palance. Raison de cette bagarre : Preston ne veut rien céder sur ce qu'il pense être les prérogatives intangibles de l'auteur de films : *final cut*, droit aux *retakes*. Un seul boss, l'auteur. Pour Zanuck c'est du Marx pur. Il dit à Preston : « Vous ne ferez plus jamais de films. » En effet.
Les dix dernières années sont un terrible, et solitaire, combat, pour survivre et créer. Il écrit, il s'agite, il se fixe en Angleterre, puis en

---

[5] *Unfaithfully Yours*, 1948, avec Rex Harrison et Linda Darnell.
[6] Il y a une grande ambiguïté, dès le départ. Quand l'homme au cigare produit un film, c'est le sien. Il est producteur de droit divin. Ni le premier, ni le dernier. La tentation d'exercer la puissance dès qu'on a du grade est bien connue des adjudants, des CRS, des producteurs, et d'une manière générale, de tout ce qui dispose d'un minimum de pouvoir dans le métier de cinéma, du régisseur aux assistants. Or Preston croit, prouve et démontre qu'un film de Sturges est d'abord un film de Sturges. D'habitude, c'est pour cette raison qu'on l'engage. Pas seulement pour dire « moteur ». Cela veut dire des heures, des jours, des semaines, dans sa salle de montage. Il me dit, comme me disait Grémillon, la première fois de ma vie, alors jeune, que je mettais un pied dans une salle de montage, pendant *Le 6 Juin à l'aube* : Un film, ça s'écrit au montage. Bref Zanuck engage Preston pour tourner. La condition, non formulée : vous prendrez Mlle Grable.
Mlle Betty Grable, dont les fesses, absolument euclidiennes, ont orné toutes les chambrées de GI'S, a deux particularités. Un, Mister Zanuck l'a à la bonne, et après tout, à la sienne. Deux, elle est entièrement sculptée dans un édredon, dont elle a les qualités pneumatiques, mais aussi les vertus expressives. Preston ne voit que la partie émergée de l'iceberg-édredon. Mais il faut tourner. Il y va.
[7] *Mamzelle Mitraillette*, 1949, avec Betty Grable et Cesar Romero.

France. Dans cet exil, [*Les Carnets du Major] Thompson*[8] est une sorte d'entracte. Il continue à vivre comme on flambe. Grandeur d'âme, force d'âme, grandeur de la destinée. Il en rit. Il tonitrue. Il devrait reprendre tous les rôles de Stroheim.

Il meurt, foudroyé d'un seul coup, et sans avertissement préalable, en rentrant dans son hôtel, l'Americana, sur la 7e Avenue, à New York, où il est venu faire un come-back avec la TV. Il aurait choisi ce genre de mort. Celle de Stendhal, au fait.

La vitalité, l'enthousiasme. Le lyrisme âcre et coupant des cascades de vitriol. Misogyne par trop aimer les femmes, il baisse souvent sa garde, le mariage l'enthousiasme. Il en fera beaucoup. Un jour, un soir, plutôt, je lui dis : Quel était le meilleur de vos mariages ? Il compte sur ses doigts, et me répond, je ne sais plus si c'était le troisième, ou le cinquième. J'avais épousé une lesbienne, ce qui fait qu'au lieu d'en avoir une, j'en avais deux, et la deuxième changeait tout le temps. Naturellement, il invente. Il inventait toujours. Il m'a raconté sa guerre dans l'escadrille Lafayette. Quand même, il savait piloter, il avait fait la guerre en Amérique, dans un camp d'aviation, et raté, trop jeune, son départ pour le front. Il avait fait une guerre fabuleuse. Un monde pour lui.

Pour sa biographie, on hésite entre Hemingway et Fitzgerald. De toute façon, ce sont les mêmes bars, celui du Ritz, le Danieli de Venise, le Harry's Bar, P.J. Clark, on connaît la suite.

Cela suppose une générosité sans pareille. Il donne tout, il ne garde rien. Il ne faiblit jamais, le mot repos n'a aucun sens pour lui. En tournant, il ne s'assoit jamais ou alors, par terre, pour dix secondes. Il ne quitte pas le plateau. Il est en permanence sous tension. Il ne dort que lorsqu'il ne peut pas faire autrement. « Je dormirai au cimetière. » Il faut du carburant à cette locomotive. Il en prend. Il tourne à 6 000 tours quand les autres tournent à 4 000. Il épuise ses producteurs et ses subalternes.

Voilà. Il faut en parler, pas écrire. Il est le dieu de la tradition orale. Une force vaste et tumultueuse. Du cirque. Et en effet, on comprend tout. Son système est simple. On enlève la chaise sous le derrière du clown qui va s'asseoir. Lui, il enlève la légitimité, le pathétique et le larmoyant sous le derrière des valeurs morales.

---

[8] Film français de Preston Sturges, 1955, avec Jack Buchanan, Martine Carol, Noël-Noël.

D'une certaine façon, je pense à Nabokov, – ce que j'aime le plus avec Queneau, le roi son cousin, en littérature quasi contemporaine, merci Larbaud et Giraudoux, pour la décennie d'avant on remonte facile à Butler et Lewis Carroll. La même méfiance amusée pour les clowns de l'école de Vienne. La même jovialité, la même multiplication de l'ironie par l'humour. La même vitalité tonique. Bon, moins de génie, peut-être, mais est-ce que le génie se mesure comme la teneur en alcool d'un liquide convenable...
Oh, là, « conservateur », « misogyne », « réac », il doit en entendre sous les tonnelles du Styx. J'espère qu'il y boit un coup avec Jacques Prévert. Ils doivent rigoler.

La Cinémathèque française vient d'organiser une très complète rétrospective des films de Preston. On l'avait, sinon oublié, du moins perdu de vue. Il n'était pas assez reconnaissable, étiquetable, définissable. Et puis, il se tenait souvent très mal. Ainsi Madame Sand disait-elle de Stendhal qu'il était vulgaire, quand ce gros homme rouge dansait la cosatchok dans les salons de la Restauration. Quand on est naturaliste, on aime les animaux qui se laissent identifier ou classifier. Pour Sturges, impossible. Il n'entre pas dans les boîtes toutes faites préparées à l'avance. Grand malheur pour les taxidermistes, eux-mêmes personnages privilégiés, avec les pédicures chinois et les tatoueurs de Singapour, des histoires qu'inventait chaque soir Preston pour faire rire ses amis, ou de sa comédie, inspirée par son amour pour Feydeau, *J'appartiens à Zozo*, jamais tout à fait achevée, et qui meubla ses années d'après-*Thompson*, dans un climat de joyeux labeur. Il écrivait en français, et me téléphonais au moins une fois par jour, en dehors de nos séances habituelles, pour me lire avec son rire tonitruant ses dernières répliques.
Cette rétrospective mélancolique. Je songeais à ces dernières années de vie d'un Sturges, d'un Grémillon, invalides de la guerre de classes, qui marque les rapports de l'auteur et du producteur quand les dieux du succès quittent le navire. Je me disais : les romans de Boris Vian tiraient à mille exemplaires et se vendaient au tiers ; hier, Bourgois me disait que chaque année, maintenant, il s'en vend deux cent mille en poche. Maigre consolation.
Et soudain me semblait très étrange, ou trop claire, une certaine attitude devant les films, qui pourrait se baptiser le syndrome des

Cahiers. Cette revue qui est devenue *Cinéma et Jardin*, supplément mensuel des pages audiovisuelles de *Libé*, fonctionne, comme ses maîtres, en utilisant comme maîtres-mots « désuet », et « démodé », ce qui veut dire, en creux, que ce qu'ils aiment se détermine selon la mode. Cartier a ses *Must*. Voici les *Cahiers* du Cinémust. Ce *Modes et Travaux* cinématographique possède des batteries solaires rechargeables qui déploient des écrans sensibles au vent cosmique de la mode. Un spinnaker, si on veut, pour des embardées pseudo-maoïstes, les *Cahiers* devaient à un minimum de rigueur intellectuelle de changer de titre, puisqu'ils avaient changé de chemise et d'équipe. Le retour à une futilité de bon ton, chic et toute déguisée pour la retape en style intello mais bien coupé, demanderait aussi un autre changement de titre, même si on brûle des baguettes d'encens devant la statue Lare d'André Bazin. Puisqu'ils circulent si bien dans les eaux de tous les pouvoirs et systèmes de pression, tout devient clair. Les *Cahiers du ciné-tricot,* avec chaque numéro, vous fournissent en prime un patron qui plaît aux patrons.

Il y a des œuvres qui se trouvent hors jeu, et qu'un petit nombre de fanatiques fait survivre. Il ne faut pas les confondre avec les « connaisseurs » en français dans le texte des best-sellers. Ainsi se comptaient et se reconnaissaient entre eux les passionnés des *Trois Tristes Tigres*[9] ou d'*Aniki Bobo*[10]. Ils ne peuvent que s'enchanter de voir grandir l'audience de leurs auteurs. Réjouissons-nous de les voir enfin récompensés par la capricieuse loterie de la fortune. Ça me fait penser à un curieux phénomène. Il y a quelques années les chaînes de télé s'étaient prises de goût pour les classiques du XIXe, Balzac, Mérimée, tout ça. Évidemment, qui les lisait ? Heureusement, il y avait Bompiani. Tous les producteurs privés qui vivent sur la télé achetèrent, gros investissement, le *Dictionnaire des œuvres* et le *Dictionnaire des auteurs* dans leurs versions françaises. On n'aime pas les sous-titres ni les langues forestières dans cette corporation. Je trouve la mode *Libé*, qui se porte taille basse,

---

[9] *Trois Tristes Tigres* est le premier roman de l'écrivain cubain Guillermo Cabrera Infante, publié pour la première fois en 1964 sous le titre *Vista del amanecer en el trópico* et profondément remanié en 1967 sous le titre de *Tres tristes tigres*. Le cinéaste Raoul Ruiz l'a adapté au cinéma en 1968.

[10] Premier long-métrage du réalisateur portugais Manoel de Oliveira, sorti en 1942.

mûre pour nous fournir un Nesbompiani en poudre, et en sachets, à la place du stupide penchant à faire son jugement soi-même en regardant les films, même oubliés. Un grand merci, signor Bompiani. Ainsi, à Cannes 83, le mariage de la carpe *Libé*, du lapin *Cahiers* et de l'aigle TF 1 a-t-il collé au festival officiel. Bah, péripéties dérisoires. On égratigne la Quinzaine, réservée aux critiques de la soute, les autres se réservant le pont-promenade du festival officiel, avec le destin que l'on sait. Bien cachée derrière tout ça, la révérence au dieu ciné-chiffre, avouée ou non. Singulier. *Libération* est un journal tonique, réjouissant, consolant. Dans ses deux premiers tiers. Politique, éthique, raides informations quotidiennes, indispensables à la curiosité, à la discussion, au réveil, à la conscience. Puis, dès le deuxième tiers, changement à vue. Culture, spectacles, entièrement articulés sur la mode, la direction du vent, le scoop, la remorque du succès, le respect des *winners*, le mépris des *losers*, des *has-been*... On dirait une antenne de chez Cravenne[11].

Preston Sturges, qui n'aimait que la victoire, a été battu. Sa défaite, après dix années de tourments et de silence, donne la plus mauvaise image possible de cette vie qui fut frénétique. Il a aimé passionnément l'audience, la gloire, le succès, mais certes pas au point d'y sacrifier son obstination, sa fidélité à soi-même, et son courage.
Je ne peux penser à lui, à sa mort, à la solitude de sa lutte terminale entourée d'un apitoiement amusé – celui de ceux qui préfèrent la Badoit au Bollinger, qui tous deux font des bulles – sans avoir le cœur serré. Mais aussi, sans éprouver dans le même temps la puissante satisfaction d'avoir raison d'admirer, et de respecter.
J'écrivais dans le programme de la rétrospective de la Cinémathèque, ceci, que je veux répéter :
Ceci s'appellerait l'humour.
Plutôt la rage. Le mépris de la suffisance, de l'avidité, de la cruauté, de la délectation du pouvoir, de la volonté de puissance. Le goût de la dérision, en fournissant le mode d'emploi. L'horreur

---

[11] Georges Cravenne (1914-2009), créateur des Césars du cinéma français en 1976.

d'être un curé, un phraseur, un bureaucrate de l'art et de l'expression, bref un homme.

Pardon : un homme de cinéma.

N.B. J'aime que, renouant avec une ancienne amitié d'au-delà de bien des lustres, *Positif* m'ait demandé d'écrire ces quelques pages dans un numéro consacré à Preston Sturges. Je n'écrivais plus depuis bien longtemps de textes sur le cinéma. Avec Preston je voulais aller un peu plus loin. Je ne crois pas écrire jamais des mémoires. Mais tout de même, je voulais raconter deux ou trois choses que je savais.

Il me vient à l'idée de parodier Plutarque, et de faire quelques « vies parallèles » de cinéastes que j'ai connus, aimés ou admirés, ou tout à la fois, comme Grémillon, Prévert, Charles Spaak. Ou encore d'hommes bien vivants que j'admire autant, comme Chris Marker, selon moi, le plus remarquable cinéaste français, ou Joaquim Pedro de Andrade, peu goûtés des pratiquants du spinnaker. Marker et Sturges, ç'aurait été plaisant à composer. Bah, ce sera pour une autre fois, peut-être… Je commence seulement à deviner ce qu'il faudrait dire de Preston Sturges.

Avril 1983

PIERRE KAST : AMENDE HONORABLE

Noël Burch

Pierre Kast aurait 90 ans aujourd'hui s'il avait survécu à la crise cardiaque qui l'a emporté à Rome, au cours du tournage de *L'Herbe rouge* en 1984.

Un quart de siècle déjà. Et pourtant c'est hier à peine que l'auteur de ces lignes, qui l'a pourtant accompagné professionnellement plusieurs années durant, a commencé seulement à comprendre ses films – compréhension rendue possible par l'émergence depuis une quarantaine d'années sous l'impulsion d'universitaires féministes anglophones d'un nouveau « continent » intellectuel et ma conviction désormais de la centralité des rapports sociaux de sexe, pour la compréhension non seulement de tout récit mais de beaucoup d'aspects de la société où le rapport de forces hommes/ femmes est déterminant[1].

Mais qui d'autre les a compris, ces films, du vivant de leur auteur ? Pour Kast, la réponse était « personne ». Et de fait, Pierre était un parfait Martien dans la communauté-cinéma de l'époque, et même au-delà, ses idées n'étaient partagées que par un cercle d'intellectuels très restreint. On classe ce cinéaste un peu hâtivement parmi la Nouvelle Vague. De fait cependant, si ses films de cette époque (1958-1964) étaient profondément originaux, probablement d'une conception unique dans l'histoire du cinéma parlant, Kast n'était pas un *auteur* au sens où les jeunes critiques-réalisateurs de la Nouvelle Vague proprement dite ont consacré ce terme. Son cinéma n'était guère caractérisé par un style singulier, des innovations de langage, l'originalité de sa mise en scène. C'était plutôt un cinéma pamphlétaire, d'idées *à nu*, à l'écriture volontairement blanche, un cinéma au service de plusieurs causes

---

[1] Cf. Noël Burch, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.

politiques au sens large, notamment celle de l'égalité entre les sexes. Aujourd'hui, sauf pour quelques historiens, quelques cinéphiles excentriques, ses films sont totalement oubliés. Mais curieusement, les meilleurs critiques de cette époque, quoiqu'incapables de comprendre la véritable originalité de sa démarche, semblent avoir été agréablement déconcertés par cette sorte d'anti-cinéma « si intelligent », qui privilégiait sans complexe le verbe. Cela a été à leurs yeux, je crois, juste une innovation de plus à une époque de surenchère dans l'originalité. En fait, il n'y a pas que ce « degré zéro de l'écriture » qui sépare ses films de ceux de la Nouvelle Vague *stricto sensu*, celle que l'on associe à la Rive droite… Il y eut aussi une question de fond : ce qui les distinguait principalement de ceux de ces jeunes confrères, c'est que ce n'étaient pas des films « à la première personne du masculin singulier[2] ».
Certes, les Truffaut, Rivette et autre Chabrol, Pierre les a côtoyés une décennie durant, à l'époque héroïque des *Cahiers du cinéma* et des premiers films de leur petit groupe. Et Pierre aussi était « Rive droite » au sens propre, à la différence de ses amis de la Rive gauche, Resnais, Varda, Demy ; il habitait le riche huitième, rue Tronchet. De cet appartement de son père joaillier, que je devinais vaste, le jeune assistant que j'étais n'a jamais vu, cinq années durant, autre chose qu'une minuscule chambre, tapissée jusqu'au plafond de disques et de livres, tout à côté de la porte d'entrée. J'avais le sentiment que c'était là sa seule demeure. Quelles étaient ses relations avec ces parents invisibles ? Je ne l'ai jamais su. De fait, je n'ai jamais su grand-chose de lui. Mais même le petit Américain que j'étais, frais débarqué de cette autre planète transocéanique, a vaguement compris que lui venait d'un monde tout différent de la génération des *Cahiers*. Comme j'avais compris aussi que les hommes français étaient généralement d'une discrétion surprenante auprès d'autres hommes pour ce qui était de leur vie privée, à l'encontre de ce que j'avais connu aux États-Unis. La signification culturelle du phénomène ne m'apparaîtra que bien plus tard.

---

[2] Cf. Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

Quand j'ai connu Pierre sur le tournage au studio Billancourt des *Carnets du Major Thompson*, dernier film de Preston Sturges, dont il était l'assistant, il avait 35 ans, avait été l'assistant de Jean Grémillon, de René Clément et de Jean Renoir, avait réalisé huit courts-métrages documentaires, notamment sur l'art, dont deux avec Grémillon. Et puis, si l'apolitisme des milieux de jeunes cinéphiles m'était vaguement perceptible (dans les discussions de ciné-clubs surtout) – une tendance à vouloir prendre des distances avec « les valeurs de la Résistance », avec les « querelles de la Libération » – Pierre, qui était l'aîné d'une douzaine d'années des jeunes hommes des *Cahiers*, avait fait de la résistance, lui, avait participé aux combats pour la Libération de Paris et aimait à raconter son arrestation par la police française : lorsque le commissaire découvrit l'arsenal qu'il cachait sur sa personne, on le relâcha aussitôt, et Pierre sut que la République était de retour… Mais cette anecdote, je l'ai retenue un peu par hasard car il est sûr que « ces choses-là » m'intéressaient peu. Encore à peine sorti d'une adolescence douillette et de l'« *American way of life* », j'étais totalement immergé dans l'idéologie de l'Art pour l'Art qui semblait légitimer amplement mon hasardeuse expatriation, j'étais préoccupé par l'émergence du Nouveau Roman de Robbe-Grillet et Cie, par les premiers concerts du Domaine musical de Boulez, par le théâtre de l'absurde de Becket, de Ionesco, par celui de Jean Vauthier et bientôt par… la Nouvelle Vague la plus « avancée », celle de Resnais et de Godard.

Or, si Pierre revendiquait un large éventail éclectique de goûts musicaux, par exemple, de Carl Orff à la musique sérielle et au jazz, les diverses « modernités » cinématographiques ne semblaient pas l'intéresser. En tant que critique, aux *Cahiers* d'abord, puis à *Positif*, il n'a guère traité que de la production hollywoodienne de l'époque, de quelques films français hors Nouvelle Vague et plus tard, du cinéma novo brésilien, qu'il appréciait pour son engagement autant que pour ses styles. Quant à son cinéma à lui, il était proprement allergique à tout ce qui ressemblait de près ou de loin à l'esthétisme. « Le cinéma », m'a-t-il dit un jour, « n'est pas un art graphique. C'est le script qui compte… ». Or moi, je lisais alors ce livre de Vladimir Nilsen, opérateur d'Eisen-

stein, intitulé justement *Cinema as a Graphic Art*[3]. Et j'en étais déjà aux prémisses de mes grandes idées si contestables[4] sur un cinéma musicaliste, narratif mais abstrait, méprisant autant le « scénario-prétexte » que le sens social des films, idées systématisées dix ans plus tard dans mon livre le plus lu, *Praxis du cinéma* (1969)[5]. Si j'ai retenu cette phrase de Pierre, c'est que j'y trouvais résumé tout ce qui me gênait depuis le début de notre collaboration, de notre amitié même.

J'ai donc connu Pierre Kast lors de mon stage de fin d'études de l'I.D.H.E.C., effectué en 1955 sur ce mauvais film de Preston Sturges. « On » avait trouvé là une initiation appropriée pour le petit Américain… J'ai travaillé directement sous les ordres de Pierre et il s'est pris d'intérêt pour moi, à ce jour j'ignore pourquoi. Quelque temps plus tard, il m'a fait engager comme stagiaire sur son premier long-métrage, *Un amour de poche*. Et puis, en 1958, me voilà promu premier assistant (bien au-delà de mes capacités, je n'avais pas du tout les dispositions nécessaires) sur les deux premiers épisodes du *Bel Âge*, film produit dans des conditions très modestes (je devais représenter une économie certaine) et par lequel il commença son étrange carrière de cinéaste perpétuellement en marge.

Le Bel Âge était un projet auquel je ne comprenais rien et que je jugeais d'emblée d'un intérêt absolument nul, notamment par son découpage technique, d'une platitude qui, pour l'admirateur des cinémas les plus baroques que je fus, frisait la provocation. Le grand Ghislain Cloquet, l'un des deux prestigieux opérateurs qui allait assurer les prises de vue (l'autre étant Sacha Vierny), s'est plaint en aparté un jour de ce qu'on « ronronnait » trop sur ce film… C'était certainement l'un des facteurs qui ont fini par nous séparer, Pierre et moi. Je lui suis toujours resté redevable de m'avoir mis le pied à l'étrier… mais pas à celui de l'industrie cinématographique : c'est paradoxalement par son intermédiaire que j'ai fait mes premiers pas dans une avant-garde parisienne (Michel Fano, Alain Robbe-Grillet…) dont les pratiques et les préoccupa-

---

[3] Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art. On a Theory of Representation in the Cinema*, New York, Hill and Wang, 1937.

[4] Et vigoureusement contestée à l'époque à gauche (*Cinéthique, Les Temps modernes*).

[5] Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

tions étaient à mille lieues des siennes. Et qui plus est, j'avais sur ce film pour second assistant un stagiaire intermittent et peu efficace nommé André S. Labarthe, collaborateur hors norme des *Cahiers*, qui partageait mes soucis modernistes et avec qui allait naître une longue amitié et collaboration ! Enfin c'est Pierre qui m'a fait avoir ma première carte de la Bibliothèque nationale à une époque où cela s'obtenait difficilement, ce qui m'a ouvert bien des horizons depuis cinquante ans…
Mais ce n'est donc qu'il y a quelques années, grâce aux recherches sur la Nouvelle Vague de mon amie et collaboratrice Geneviève Sellier et à la découverte qu'elle a faite de la singularité des films de Kast, que j'ai redécouvert son cinéma. Cinéma qui n'a jamais rencontré le moindre succès au box-office, et dont la plupart des longs-métrages ne purent voir le jour que grâce à des amis à la commission d'avance sur recettes ou d'un mécène brésilien (ou portugais ?). Aujourd'hui je comprends que ce cinéma, qui me consternait alors, était une provocation en effet, et pas seulement par sa « transparence ». Car les idées que défendait Pierre Kast se situaient aussi loin que possible de celles qui étaient dominantes dans l'intelligentsia française de l'époque – et notamment dans les milieux d'avant-garde que je fréquentais. Et pas dans le seul domaine des rapports sociaux de sexe. Pierre se passionnait aussi pour les enjeux écologiques, alors que ceux-ci étaient encore méconnus. Et si son tiers-mondisme allait être assez largement partagé par les milieux de gauche des années 1960, il reliait l'ensemble de ces problématiques d'une façon très personnelle. Sa passion pour la science-fiction constituait un peu le ciment des contestations de tous les ordres établis dont il se réclamait.
Comme ses meilleurs amis réalisateurs – Resnais, Marker, Yannick Bellon –, Kast se situait résolument à gauche. C'est d'ailleurs, au fond, sans doute ce qui a motivé la rupture d'avec les *Cahiers* aux environs de 1960, et le rapprochement avec *Positif*. Alors que je ne le fréquentais déjà plus – et que je restais ce petit Américain étranger à la politique sous toutes ses formes – je me souviens qu'on m'avait rapporté une dispute qui eut lieu lors d'une réunion du comité de rédaction : Pierre aurait évoqué le besoin de liberté que selon lui éprouvaient les jeunes, et se serait entendu répondre par Jacques Rivette que « les jeunes n'avaient pas besoin de liberté mais d'une morale ».

Dans un entretien de 1961, Kast répond à une question sur Simone de Beauvoir, il répond que c'est « sans doute l'écrivain français le plus important à l'heure actuelle[6] ». De fait, il est le seul cinéaste et sans doute l'un des très rares intellectuels de sexe masculin de sa génération à manifester, tout au long de son œuvre – à l'exception des deux films où plane l'ombre de Roger Vailland et du premier épisode du *Bel Âge* qui adapte une nouvelle androcentrique de Moravia – un féminisme conséquent. Alors que ce mot ne signifiait encore pas grand-chose à mes oreilles (ma mère est restée anti-féministe jusqu'à son dernier souffle à 93 ans…), j'ai bien vu que Pierre s'entourait, dans le travail comme dans la vie, de femmes de son âge, de fortes femmes – et j'avais d'emblée eu le loisir d'observer la présence imposante de France Roche sur le tournage d'*Un amour de poche*, qu'elle suivait assidûment en tant que co-scénariste. Ce film manifestait-il déjà le féminisme de Kast ? Il faudrait le revoir pour se rendre compte aujourd'hui si ce conte néo-hollywoodien, tiré d'un roman de science-fiction étasunien – un savant découvre le moyen de miniaturiser sa maîtresse pour faciliter son adultère – était le simple fantasme masculin, complaisamment traité, qu'il me semble rétrospectivement avoir été… ou bien la satire de ce même fantasme ?
Me plongeant dans la prose des critiques de l'époque, je constate que leurs chroniques relèvent souvent le nombre et l'importance dans les films de Kast des rôles de femmes à fort caractère, autonomes. Quand ils ne se contentent pas de proclamer leur plaisir à voir tant de « belles créatures » à l'écran, ils évoquent le goût pour le « matriarcat » de Kast. Ce mot, je l'ai entendu souvent appliqué à ce pays natal que j'avais fui, sans trop comprendre de quoi on parlait. Par la suite, j'ai compris : des visiteurs pressés aux États-Unis interprétaient comme « un règne des femmes » la très réelle division du travail, division culturelle, entre hommes et femmes là-bas – une sorte d'apartheid des sexes – et dont l'un des symptômes, bien connu des cinéphiles, a longtemps été la ségrégation des genres cinématographiques selon un axe masculin/féminin : mélodrames féminins *versus* films de gangster ou de guerre, par exemple, ségrégation inconnue en Europe. Au cours des années

---

6 « Pierre Kast, Alexandre Astruc et "Elles" », *Clarté,* 1961 (voir ci-dessus, pp. 151-154).

1960, la révolte des femmes, partie des U.S.A. et qui a traversé l'Occident, a mis fin à l'emploi d'un vocable qui en était venu à exprimer trop crûment la peur que cet imaginaire renversement du patriarcat ne nous arrive ici… alors que bien sûr il ne s'est encore malheureusement produit nulle part. Le mot d'ailleurs sera prononcé une fois dans le troisième épisode du *Bel Âge* avec cette même nuance de crainte masculine. Et Kast expliquera dans des entretiens que, pour lui, le matriarcat est sans doute une étape nécessaire sur le chemin de l'égalité, « le prix à payer pour des siècles de festins[7] ».

Quoiqu'il en soit d'*Un amour de poche*, financé par la Gaumont avec pour jeune première la fade maîtresse du producteur exécutif, c'est un film que Kast n'a pas défendu longtemps : il ressentait désormais le besoin de s'évader du studio comme d'autres le faisaient déjà et de se lancer lui aussi dans l'aventure du film fauché.

Le premier épisode du *Bel Âge* a été conçu à l'origine comme un court-métrage. C'était un peu l'usage chez les cinéastes émergeants de l'époque qui mirent à profit l'obligation faite aux exploitants, depuis 1940, de programmer au moins un court-métrage français en complément de tout long-métrage diffusé. Les futurs ténors de la Nouvelle Vague – Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, Chabrol – avaient déjà livré sous cette forme leurs premières fictions post-adolescentes, qu'une certaine futilité recherchée situait loin de la remarquable école documentaire stimulée par cette même législation et illustrée par Franju, Resnais, Leenhardt… et Kast lui-même.

Rétrospectivement, au vu de la suite de l'œuvre de Kast, le choix d'adapter cette nouvelle de Moravia, *Un vieil imbécile* peut surprendre : trois hommes de trois générations, Jean-Claude (Brialy), Jacques (Doniol-Valcroze – le narrateur de ce film quasi muet pour cause de petit budget), et Steff (Marcello Pagliero) tiennent une librairie à Saint-Germain-des-prés. Le patron, Boris (Vian) étant surtout absent, les trois hommes en profitent pour draguer les jeunes clientes[8]. Une nouvelle secrétaire comptable est engagée, la

---

[7] « Questions à Pierre Kast » *Positif,* n° 34, mai 1960 (voir ci-dessus, pp. 135-141).

[8] C'est le schéma du film. Un critique hostile qui reprochait au film son caractère de classe a souligné que la nouvelle de Moravia met en scène trois garçons coiffeurs ! (P. Marcabru, *Combat,* 20/09/60.)

vingtaine affriolante, Alexandra (Stewart). Chacun la drague à tour de rôle mais Jacques semble avoir une longueur d'avance, car elle accepte de passer la journée à Deauville avec lui. Las, au moment de partir, une altercation avec un beau jeune scootériste dont il frôle l'engin au volant de la décapotable empruntée à son oncle, va gâcher sa journée… et au-delà. Apercevant la belle qui prend place dans la voiture, le jeune lui lance : « C'est plus d'ton âge ces trucs-là ! » Et voilà Jacques qui perd tous ses moyens, passe sa journée à se morfondre sur la plage tandis qu'Alexandra se baigne seule, batifole avec des « camarades de son âge »… Et à partir de ce jour, Jacques sombre dans une délectation morose, il n'a plus la force de se rendre à son travail… Mais lorsqu'enfin il s'y résout, c'est pour découvrir Steff, l'aîné de leur trio, « fiancé » à Alexandra. Et le voilà rassuré : on peut encore se fournir en chair fraîche, la cinquantaine passée !

Ce dénouement, qui vient effacer la prise de conscience « castratrice » de Jacques suite au quolibet du jeune scootériste, nous ramène au cinéma d'avant-guerre, à l'époque où tant de films français faisaient l'apologie, implicite ou explicite, de liaisons symboliquement incestueuses entre un homme d'âge mur et une délicieuse jeune femme, schéma dont les films de Sacha Guitry offrent le modèle. Ces films semblaient parfois trouver problématique cet accouplement « contre nature », mais ce n'était qu'un coup de chapeau à la « morale » : cette figure était réellement populaire à l'époque, un tiers de la production y a sacrifié tout au long de la décennie[9]. Cependant, en dépit de cette similitude, ce qui deviendra le premier épisode du *Bel Âge* ne fonctionne pas tout à fait de la même façon. Pierre, qui avait exactement le même âge que « Jacques » (et que Doniol-Valcroze), se projetait certainement dans ce personnage. La prise de conscience de celui-ci, certes un peu schématique et nullement argumentée mais qui occupe un bon tiers de l'épisode, le film-texte la prend beaucoup plus au sérieux que la pirouette finale. D'ailleurs une clé de l'arrière-pensée de Pierre se trouve peut-être dans le fait que Pagliero est le seul personnage du film à ne pas être doté de son véritable prénom, mais de celui du propriétaire de la boutique où le film a été tourné, Steff

---

9 Cf. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Nathan, 1996.

Simon. Son « triomphe » serait donc aussi fictif que ce nom. On a d'ailleurs souvent remarqué que beaucoup de personnages des films les plus caractéristiques de leur auteur portent le prénom des comédiens qui les incarnent. J'ai longtemps pensé que c'était là simplement une façon qu'avait Pierre Kast de souligner que ses films n'étaient pas à proprement parler des fictions, mais des films « à faible diégèse » pour reprendre le vocabulaire de Christian Metz. Je reviendrai sur cette question.

Quant à cette apologie de « l'inceste », elle a pu encore paraître à Pierre comme un atavisme culturel « innocent », pouvant s'intégrer sans problème dans l'utopie libertine qu'il préconisait : après tout, son grand ami Roger Vailland, théoricien du libertinage, privilégiait des relations de ce type. Mais on peut également penser que Pierre a voulu, pour ce coup d'essai, partir d'une vision aussi androcentrique que celle de ses jeunes camarades des *Cahiers*[10] – dans cet épisode où les femmes ne sont guère que de beaux objets (muets) de la convoitise masculine – pour pouvoir ensuite « déconstruire » les certitudes de ses semblables. En tout cas, c'est ainsi que vont se présenter les épisodes suivants[11].

Si insensible que j'ai été à l'époque aux enjeux politiques des rapports sociaux de sexe, j'ai été frappé par le refus de Pierre Kast d'apprendre à conduire : à quarante ans, il se faisait toujours véhiculer par l'une des femmes de son entourage (plus tard, j'ai compris, à travers mon propre rapport à la voiture, que c'était là un refus plus ou moins conscient d'occuper la place sociale et symbolique du mâle). Et puis il me semblait aussi que Pierre, à table avec l'équipe, ne participait que pour la forme aux banals propos grivois, voire sexistes : il ne voulait sans doute pas détonner en la compagnie d'hommes qui étaient loin d'être « reconstruits ». Ou bien peut-être tenait-il ainsi à affirmer son hétérosexualité. Des rumeurs persistantes lui attribuaient une liaison avec son maître ès cinéma, Jean Grémillon. Je ne serais pas étonné d'apprendre qu'il

---

[10] Des pin-up ornaient les murs de leurs bureaux. Cf. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie*, Paris, Fayard, 2003.

[11] J'ignore si ce premier épisode a été commercialisé en tant que court-métrage, mais quoi qu'il en soit, l'une des rares femmes critiques de l'époque (Paule Sengissen, dans le très catholique *Radio-Cinéma-Télévision,* ancêtre de *Télérama*) y perçoit de la misogynie et l'on ne saurait guère lui donner tort pour cet épisode pris séparément.

était « bi », comme Grémillon…[12] cela aiderait à comprendre son positionnement sur le front des rapports sociaux de sexe à une époque où le féminisme était célébré par très peu d'hommes « normalement constitués ».
Lorsqu'il fut décidé de donner une suite à ce court-métrage en amenant quelques-uns des mêmes personnages et d'autres en vacances, à Saint-Tropez et ensuite aux sports d'hiver, le film prit une tout autre tournure. Et avant la sortie en salle, Kast rajouta des enchaînements entre les épisodes, où les personnages se retrouvent pour une partie de chasse en forêt (hommes et femmes habillés « unisexe » et semblant tirer les uns sur les autres), et des conversations surtout. C'est au cours du premier de ces intermèdes que Pierre entre dans le champ comme « personnage » pour un échange qui met en place la problématique de la suite du film :

> *Kast* : Alors on philosophe au lieu de chasser ? Quels sont les travaux, Monsieur de Portique ?
> *Hubert Noël* : Un menu de choix. Phénoménologie de la séduction comme entrée et les illusions de la passion comme plat de résistance.
> *Kast* : Eh ben !
> *Doniol-Valcroze* : On en était au dessert, qu'est-ce que l'amour... Est-ce que dans la plupart des cas quelqu'un qui n'aurait jamais entendu le mot jalousie ne saurait pas ce que c'est, ne se croirait pas obligé d'en avoir ?
> *Kast* : Justement, la carte n'est pas le territoire…[13]

---

[12] Je me rappelle aussi qu'à Saint-Tropez, une comédienne s'est plainte un matin de l'étonnante maladresse avec laquelle Pierre l'avait entreprise la veille au soir…

[13] Autrement dit, nos abstractions ne rendent pas compte de la réalité. Ce précepte, récurrent dans les films de Pierre Kast comme dans sa conversation, est d'Alfred Korzybski, ingénieur militaire d'origine polonaise qui a élaboré, au début des années 1930, un système de pensée appelé « Sémantique générale ». Celui-ci a informé toute la pensée de Pierre, notamment par le biais des romans de science-fiction à thèse d'A.E. Van Vogt, inspirés par Korzybski. Une exégète récente montre qu'il s'agit d'une version progressiste du « post-modernisme » avant la lettre, au diagnostic acéré mais qui ne propose comme solution aux maux de l'humanité qu'un « changement des mentalités » : « Des concepts abstraits érigés en valeurs absolues, au détriment de la valeur humaine […] nous (amènent) à considérer ces abstractions comme dotées d'une existence réelle, à nous identifier à elles et à leur attribuer une valeur absolue, supérieure à la valeur humaine. Cette inversion des valeurs a engendré une surévaluation de ces concepts de bien et de mal, et des abstractions en général (la nation, la démocratie, le parti, l'État, etc.) et une relativisation, une sous-évaluation de la valeur humaine. »

Doniol-Valcroze : Une nouvelle logique de la passion... Tout un programme...

Pour Pierre Kast, comme pour son ami le romancier Roger Vailland, tous deux anciens résistants, le libertinage, tel qu'il se serait pratiqué par les privilégiés de l'Ancien Régime, figure l'utopie d'une société où femmes et hommes seraient égaux en tout. On pourrait dire que chez Vailland, longtemps membre du PCF, le libertinage qu'il prône – celui non de Sade mais de Laclos, de Crébillon fils… – est la métaphore de la société communiste. Aujourd'hui que le libertinage s'est « démocratisé », médiatisé, est devenu une valeur « bobo » à opposer aux valeurs « puritaines » – misogynes, homophobes, anti-avortement, etc. – de l'inquiétante « France profonde[14] », il est souvent difficile pour des féministes conséquentes de comprendre le message de ces films. De reconnaître à travers une revendication quelque peu ambiguë, apparemment à la portée des seules classes favorisées, la critique de l'amour romantique, la reconnaissance du désir féminin, le démontage des mentalités masculines, une complicité avec les femmes qui dépasse et de loin la lubricité.
Le second épisode du *Bel Âge* a donc été tourné à Saint-Tropez. Boris Vian y possédait une maison qui nous servait de quartier général, et Michel Fano était là avec l'un des premiers Nagra[15], de sorte que les personnages féminins allaient enfin avoir la parole.
Et c'est là que s'inaugure à mon sens la démarche centrale de Pierre Kast, dans ce film et les deux qui vont suivre[16], avec l'entrée en scène de Gianni Esposito, puis de Loleh Bellon, ce-

---

Isabelle Baudron : « Les différentes étapes de l'évolution de l'Occident : Aristote, Descartes, Korzybski : trois visions de l'homme et du monde », http://www.interpc.fr/mapage/westernlands/ADK.html).

[14] Et qu'il s'intègre parfaitement à l'idéologie néo-libérale, cf. Sandrine Garcia, « Le libre-échange sexuel comme utopie réactionnaire », dans Hélène Marquié et Noël Burch, *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006.

[15] Fabriqué en Suisse par l'ingénieur Kubelski, le Nagra a été le premier magnétophone professionnel portable et synchrone. Cet appareil a joué un rôle non négligeable dans l'essor mondial d'un cinéma « pauvre ».

[16] Je passe sous silence *Merci Natercia*, film plus ou moins de commande et que Pierre Kast a toujours renié.

lui-là en jeune romantique ombrageux, torturé par l'Amour[17], celle-ci en réfractaire à la démarche libertine. Chacun à sa manière, tous deux font pénétrer dans le film un « esprit de sérieux » qui en était absent jusqu'alors, celui de l'homme étant (peut-être) dénoncé comme une erreur, mais celui de la femme étant implicitement reconnu comme résistance légitime face à une prédation masculine, dénoncée pour beaucoup moins innocente que les libertins ne le prétendent.

L'épisode commence à Paris, dans l'entrée d'un hôtel particulier du seizième arrondissement où la voix off (P. Kast) nous présente « Claude » (G. Esposito) aux prises avec « notre amie » libertine Françoise (Prévost) qui vient de signifier son congé à cet amoureux transi avant de partir seule en vacances. Ce personnage de grande bourgeoise nous est présenté de manière proprement terrifiante, en « guerrière à la cuirasse sans faille », et son comportement lourdement castrateur fait penser à celui d'une dominatrice professionnelle. Dans un autre contexte, ce serait une image misogyne, mais dans l'utopie kastienne, c'est une *éducatrice*. Claude la supplie, plaide l'intensité de son amour et la profondeur de la blessure qu'elle lui cause. Françoise se moque de ces illusions d'un autre temps et prédit par le menu ce qu'il va faire dans le moment suivant son départ : aller boire un verre au café du coin et jouer au flipper. Et effectivement, Claude va vite reprendre goût à la vie sur un flipper – activité relevant de l'obsessionnel masculin, au même titre que les redoutables jeux vidéo de notre époque… – décidant enfin de partir en vacances de son côté. Pendant ce temps, la voix hors champ de Kast s'interroge : comment se fait-il qu'un garçon aussi séduisant et dont toutes les femmes raffolent ne connaisse que des échecs en amour ?

À Saint-Tropez, Claude tombe dans une sorte de phalanstère « fouriériste » où nous retrouvons Boris et Jacques (Doniol-Valcroze), ce dernier lié à présent à Alexandra dans une « zone indécise entre l'amour et l'amitié », et qui va chercher à rééduquer le nouveau venu, à lui faire admettre la supériorité d'un système de libertinage que Kast rattache aussi à Korzybski, pour qui la jalousie, le désespoir d'amour, etc. appartiennent à l'ordre des abs-

[17] Casting tragiquement perspicace : l'acteur-chanteur s'est suicidé quelques années plus tard.

tractions néfastes – voir plus haut la phrase de Jacques au premier interlude sur la personne qui ne connaîtrait pas le mot jalousie. Mais Claude commence par opposer une certaine résistance à cet endoctrinement et lorsque le scénario lui fait affirmer qu'il aime les aventures dangereuses, une certaine gravité, « le café *avec* la caféine », autre expression favorite du réalisateur, on mesure que celui-ci ne se trouve peut-être pas entièrement du côté de ses personnages libertins, représentés ici comme quelque peu fats face à Claude et surtout, plus tard, face au personnage incarné par Loleh Bellon.

Mais d'abord, la « conversion » semble devoir prendre… « Claude eut l'impression d'être un voyageur de l'espace débarquant sur une autre planète, tant il est peu commun de rencontrer des hommes et des femmes qui s'abandonnent au plaisir sans esprit de remords », affirme la voix off. « Pas de salades et pas de jaloux… », résume Jacques, alors qu'il promène Claude sur une plage à l'écart où se prélasse un trio de belles créatures en maillot de bain. Cette partie de l'épisode prolonge l'androcentrisme du premier : Jacques et Boris cherchent à guérir Claude de sa peine de cœur en étalant devant lui de beaux corps de femmes (toujours muettes !), traitées en fait comme de petits animaux charmants (« ça vient me manger dans la main », dit Jacques de l'une d'elles). Mais pendant un moment Claude est fidèle à lui-même, et l'on s'aperçoit que ce qui fait obstacle entre lui et toute cette chair offerte, c'est le langage, la rationalité « masculine » : poussé par Jacques à aborder une fille plongée dans la lecture d'un magazine d'astrologie, il veut lier conversation : « moi, l'astrologie, j'comprends pas comment les gens peuvent encore s'y intéresser ». Mimique dégoûtée de la fille, grand geste d'exaspération de Jacques qui surveille la scène de loin.

Mais les jours passent et finalement, observant que tous fricotent avec toutes (dans un montage muet avec musique classique joyeuse), Claude se décide à « tâter de la marchandise », et ses flirts, tout aussi éclectiques, s'intègrent au montage sans paroles. Et la voix off de prononcer Claude « guéri »… Jusqu'au moment où une femme, une vraie pourrait-on dire, entre en scène.

Au petit matin, assis à une terrasse sur le port, Claude voit Anne (Loleh Bellon) descendre d'une voiture avec sa valise et un petit air perdu. Et voici que le « grain de sable » se glisse dans la belle

mécanique des libertins. Venue à Saint-Tropez sur un coup de tête, ne sachant même pas où elle va loger, on sent qu'Anne, comme Claude, est rescapée d'un drame sentimental (à un moment donné, elle jouera à enlever et remettre une alliance ou une bague de fiançailles). La voix off n'aime guère ce personnage, voit en elle une menace pour la « guérison » de Claude, semble nettement préférer les femmes-objets à celle-ci, qui s'occupe d'un magazine d'art très confidentiel, où ses articles sont appréciés par une poignée de spécialistes. Est-ce un leurre ? Car cette femme aura droit à la première vraie parole féminine du film (Françoise Prévost, au début de cet épisode, surjoue un rôle de femme dominatrice qui frise le fantasme).
Les deux jeunes gens, attirés l'un vers l'autre, entament un flirt chaste et amical, appréciant les beautés de ce Saint-Tropez d'avant le tourisme de masse (scènes muettes mais visiblement volubiles). Cependant les « libertins », la voix off de Kast comme le personnage de Jacques, s'impatientent : Claude serait la proie de ses vieux démons masochistes qui lui font préférer une intellectuelle à la splendide amatrice d'astrologie si disponible. Mais bon, c'est une femme, alors il n'y a pas de temps à perdre. Et Jacques d'intervenir pour « accélérer les choses » (il fait penser à quelque manipulateur diabolique, plus balzacien que laclosien), dressant pour Claude un plan d'attaque comportant un dîner en tête-à-tête. Mais Anne les observe de loin et devine tout. De sorte que lorsqu'elle arrive à la villa et se retrouve seule avec Claude alors qu'ils étaient censés se retrouver avec tous les autres, elle n'est pas dupe. Et alors, pour la première fois depuis le début du film, une femme prend la parole en son nom et au nom de son sexe, et avec l'autorité de la comédienne la plus accomplie de la distribution[18] :

> *Anne* : Depuis que je vous ai rencontré, je me suis sentie chaque jour plus proche de vous… Eh bien, c'était une erreur. Croyez-moi Claude. Hier soir, vous n'auriez pas eu besoin de la méthode du souper fin pour que j'accepte de venir ici… (pause, elle le regarde) et d'y rester.

[18] Loleh Bellon, à 34 ans, a déjà derrière elle une importante carrière cinématographique et théâtrale, ce qui n'est pas le cas de Françoise Prévost, seule autre comédienne professionnelle du film. Mais l'inexpérience des autres participantes ne saurait expliquer tout à fait le mutisme de leurs personnages…

> *Claude* : Mais alors ?
>
> *Anne* : […] Tout était contre vous ce soir. Vous m'avez parlé exclusivement de vos voitures, de vos relations, de vos boissons, de vos aventures…

Il proteste que c'était un jeu, qu'il n'est pas comme ça, que lui aussi a besoin de gravité. Il n'ose pas dire que c'est une conduite dictée par les « libertins » mais Anne l'a compris : « Je vais vous parler brutalement, Claude : je vous ai vu là tout à l'heure avec votre ami Jacques : vous aviez l'air de deux maquignons qui vont acheter un cheval. »
Et de se faire ramener à son hôtel. Voilà Claude retombé dans sa morosité, errant sur le port sous le regard mi-compatissant, mi-ironique de Jacques, croisant Anne assise auprès d'un quinquagénaire au visage buriné (le co-producteur du film[19]), plongée avec lui dans l'examen d'un gros livre. Là où le libertin pouvait se réjouir, au terme du premier épisode, du triomphe d'un plus-âgé-que-lui, lequel semblait lui promettre un avenir de plaisir, le jeune qui prend trop à cœur « ces choses-là », à savoir les rapports amoureux, ne peut que souffrir de cet échec. Et Claude de repartir avec sa valise et la voix off de gloser : « Il n'avait plus aucun moyen de transformer, comme d'habitude, sa douleur en obscure jouissance. […] Si le bonheur est un don, il n'était décidément pas doué. Ou peut-être… pas encore. »
La vision masculine a repris le dessus, passées ces quelques minutes de parole de femme. Mais il n'empêche ; celle-ci est venue s'inscrire sans ambages contre la vision libertine, et ce avec toute la crédibilité émotionnelle dont la comédienne était capable (et on sait les convictions féministes des sœurs Bellon !). Et puis si fugace que soit le passage dans le film du personnage d'Anne, son quasi-monologue en gros plan constitue bel et bien le point culminant de l'épisode. Mais en même temps, cette parole de femme semble enrôlée dans une scénarisation de la peur masculine des fortes femmes : les dames du seizième comme les intellectuelles du sixième sont à fuir, la *bagatelle* n'est possible qu'avec des poupées muettes. L'épisode, comme le précédent, est d'une grande ambiguïté. Dans quelle mesure était-elle volontaire ? Pour ma part,

---

[19] Il s'agit de Marcel Degliame, grand héros de la Résistance, où Pierre l'a connu, passé au monde du spectacle, comme son ami.

je crois plutôt que Pierre Kast était encore écartelé entre une vision très masculine du libertinage et une autre… encore en gestation.
L'interlude de chasse qui sépare les deux derniers épisodes commence avec un plan d'Ursula (Kübler)[20] en habit de chasse masculin qui s'avance vers la caméra et tire un coup de fusil en direction de celle-ci. Ce personnage a été entrevu en marge du groupe principal au cours des deux précédents épisodes. Une première fois dans la librairie où la voix off de Jacques remarque : « Nous avions baptisé Ursula la belle inaccessible, sans comprendre qu'elle était tout simplement un de nos confrères féminins » et une autre fois sur le port de Saint-Tropez où elle fait mine de draguer Claude. Dans l'épisode final, celui « des femmes », elle sera au premier plan et s'avérera la douce dominatrice dont Claude avait besoin.
Ce deuxième interlude commence par un nouvel échange entre Doniol-Valcroze, Kast et Hubert Noël. Jacques reproche à Claude, absent, de croire qu'il y a une méthode universelle pour séduire les filles – reproche bien hypocrite, puisque c'est lui-même qui avait poussé Claude dans la mauvaise voie pour séduire Anne… pour prouver qu'elle n'était pas une proie appropriée ? Kast, au contraire, apparemment contre ses propres convictions libertines, défend chez Claude le goût du risque. Les deux compères s'en vont vers ce que l'on suppose être un rendez-vous galant, tandis qu'Hubert repart à la chasse… et deux femmes, Françoise (Prévost) et la très jeune Rolande (Tisseyre), nouvelle venue dans le film, sortent des fourrés, fusils sur le bras : elles ont tout entendu. « Écouter des hommes seuls se raconter des histoires de femmes, c'est toujours un pur délice… », dit Françoise. […] « Mais l'intuition féminine ? Tu sais, cette petite âme spéciale… ça existe, non ? », demande Rolande. « Bien sûr, il y a un mystère féminin », répond l'aînée, inaugurant en fait sa narration de l'épisode suivant, « mais ce n'est pas du tout celui que les hommes ont inventé pour leur usage ».
Mystère féminin ou pas, le troisième épisode du *Bel Âge* est à coup sûr le plus énigmatique, ne serait-ce que parce qu'il ne se termine pas vraiment mais sera plutôt interrompu par un coup de

---

[20] Danseuse-chorégraphe, Ursula Kübler était la compagne de Boris Vian, qu'elle épousera en 1954.

feu. Cette histoire s'ouvre dans un chalet de station de sports d'hiver, où quatre femmes – Françoise (Prévost), Alexandra (Stewart), Ursula (Kübler) et Carla (Françoise Brion) attendent l'arrivée imminente des « garçons ». À ce stade du film, je suis parvenu à la conclusion que seuls les libertins confirmés portent leur prénom réel dans le film (à une exception près, et encore, car « Steff » semblait un libertin bien passif dans cette librairie). Ce sont les « autres » dont le prénom est fictif. Et ici, la belle Carla, tout comme Claude, fait partie de ces autres, de ceux et de celles qui n'ont pas (encore) compris « la nouvelle logique de la passion ».
Lasses des « histoires » qu'occasionnent immanquablement leurs jeux, les filles prennent la décision de répartir les hommes entre elles par avance, de régler une fois pour toutes qui sera avec qui le temps de ces vacances, afin que celles-ci se déroulent le plus agréablement possible. De faire en somme ce que font généralement les hommes. Ursula écrit des noms sur un tableau noir et dessine des flèches... Las, Carla, à qui l'on a attribué le bel Hubert, en pince pour Claude. Mais lorsque Claude débarque, il ne voit même pas cette superbe créature qui s'offre à lui. Alors Carla de se morfondre, de pleurer même tout son saoul : elle commet en somme la même erreur que Claude à Saint-Tropez, elle surévalue l'amour. Et puis voici une nouvelle preuve que la carte (du tendre, bien sûr) n'est pas le territoire, puisque le beau plan des filles va achopper sur l'un de ces « grains de sable » que Kast affectionne : après le scootériste, après la résistance d'Anne, voici les sentiments de Carla. Et puis aussi, voici Virginie (Vitry), libertine d'une autre « écurie » à qui Françoise s'ouvre en lui révélant la « rationalisation » de leurs amours que les amies ont concoctée, et qui se targue de pouvoir lever, par pur défi, tous ces messieurs elle-même… Aussitôt dit, aussitôt fait, au cours d'une amusante série de rencontres « fortuites » dans l'escalier de l'hôtel proche de la villa. Mais l'intervention de Virginie est un leurre, car de fait elle ne dérègle rien et va disparaître du film. Il était prévu qu'Alexandra donne une nouvelle chance à Jacques et c'est elle qui va l'entreprendre au beau milieu d'une piste de ski. Hubert, qui n'intéresse pas Carla, rend visite à Françoise en train d'écrire dans sa chambre : serait-ce l'histoire de sa vie ? Et si oui, pourrait-

il y ajouter un chapitre ? « Un petit paragraphe, peut-être », répond-elle en l'entraînant dans son lit.

Mais la vraie affaire du film, solidarité masculine oblige, c'est la guérison de Claude. Il se fait convoquer par Ursula à la patinoire où celle-ci s'entraîne avec un partenaire masculin. La mission qu'elle s'est donnée : lui ouvrir les yeux sur l'amour que Carla lui porte. Mais Claude n'en a que faire et s'étonne de cette solidarité entre femmes. De fait, découvre-t-il soudain, c'est Ursula qui lui fait de l'effet. Elle sourit et lui demande de commencer par délacer ses patins, ce à quoi il consent aussitôt : « Désormais, Ursula, je porterai vos couleurs. » En cette belle laide, sportive et autoritaire, ce masochiste de Claude, avec son âme de troubadour, a peut-être enfin trouvé celle qu'il lui faut. Or, les femmes ont déjà invoqué la chevalerie au début de l'épisode, et dans le plan qui suit immédiatement la plongée sur Claude qui défait les lacets d'Ursula, nous retrouvons Jacques sur la piste en train d'attacher autour de son bras le foulard noir d'Alexandra…

Quant à Carla, sur qui un nouveau venu, le romancier Roger (Vailland) a jeté son dévolu, elle finira par renoncer à sa peine de cœur : Roger lui ayant demandé conseil pour un livre qu'il serait en train d'écrire – « Est-ce que vous croyez qu'un personnage féminin, une femme très belle pourrait avoir un désespoir d'amour, un vrai ? » – Carla, en gros plan, réfléchit, puis jette un regard sur Roger et dit « Non, je ne crois pas ».

Et l'épisode s'achève là. Retour à la scène de chasse : Boris tire un coup de fusil vers la caméra et Françoise prolonge la réponse de Carla en expliquant à la jeune Rolande la différence entre le chagrin, qui serait lien social (« c'est quand on est quittée… trompée… ») et le désespoir, expérience solitaire. Ensuite, elle pousse la novice à tenter sa chance avec Hubert, qui passe par là et qui lui plaît bien. Puis c'est Claude qui passe, et Roger fait dire à Carla qu'elle n'a plus de regrets. La caméra suit Claude qui marche seul… jusqu'à rejoindre Ursula ; le couple s'éloigne et le film s'achève.

Le spectateur est sans doute censé comprendre que ce multiple « *happy end* » évoque autant d'étapes transitoires dans la vie des protagonistes. Si lourdement que soit assénée dans les deux premiers épisodes l'utopie libertine préconisée par le film, Kast a eu le grand mérite de structurer chaque épisode autour d'une contes-

tation des mœurs libertines, la première fois par les moqueries du scootériste, la seconde par la force de caractère d'Anne, et la troisième par Carla et son amour malheureux. Et en défendant « en personne » l'attitude spontanée de Claude, il est fidèle à ce principe relativiste qu'il conservera tout au long de sa carrière selon lequel « tout le monde a ses raisons » (comme disait de ses propres personnages cet autre maître que Kast a fréquenté au temps de son apprentissage, Jean Renoir).

Mais ce relativisme est encore… relatif. Car il convient de comparer les « guérisons » de Claude et de Carla. Toutes deux sont certes d'un ordre *déviant*. Mais la soumission masochiste d'un homme à une femme est dévalorisante sous le patriarcat. La voix off ne voyait pas d'un bon œil le masochisme de Claude, mais le déni insistant par Pierre Kast de son propre masochisme dans un entretien paraît un peu suspect[21]. En revanche, le fait pour une femme d'à peine trente ans de se donner à un homme qui en a vingt de plus qu'elle nous renvoie plutôt aux privilèges patriarcaux d'un autre âge… et à la vie même de Roger Vailland, dont le goût pour les adolescentes était connu (comme en témoigne, vingt ans plus tard, *Le soleil en face,* le beau film que Kast consacrera aux circonstances de la mort de Vailland). À ce stade de son développement intellectuel et politique, Pierre voyait peut-être entre ces deux « guérisons » une symétrie égalitaire… ou voulait simplement complaire à son ami ! Mais le déroulement du film dans son ensemble témoigne déjà d'une avancée considérable, depuis le regard masculin narcissique du premier épisode, jusqu'aux tentatives, plus ou moins réussies, d'inscrire dans les deuxième et surtout troisième récits, des points de vue de femme.

Kast avait raison de dire et de redire au fil des ans dans les entretiens qu'il accordera aux journalistes spécialisés, que personne n'avait rien compris à ce qu'il faisait. Mais j'ai été surpris de constater que *Le Bel Âge* a trouvé un nombre surprenant de défenseurs à travers tout le spectre politique de l'époque, de *Combat* à *Carrefour*. Certes, *La Croix* trouve le film « immoral », d'autres parfaitement futile. Le désarroi que ce film a provoqué chez la plupart des critiques, y compris ceux qui ne cachent pas leur admiration,

---

[21] « Questions à Pierre Kast », *Positif,* n° 34, mai 1960 (voir ci-dessus).

se révèle dans *Combat*, sous la signature de Pierre Marcabru. Le 11 février 1960, il écrit avec une certaine perspicacité :

> C'est […] un film mélancolique que nous offre Kast, puisque c'est un film qui reconnaît le vieillissement des sentiments et des chairs. […] De ce jeu où les figures s'opposent, puis changent et sans qu'il y ait au fond d'autres raisons que la crainte d'une solitude, que la crainte de soi, Kast, avec une lucidité plus pointue qu'on ne le pense, tire un ballet où le hasard des passions cède le pas à la technique des faux-semblants. Encore que le faux-semblant, et sa conclusion logique dans un lit, soit aussi une passion, mais une passion stratégique et, somme toute, assez paresseuse. […] Kast a fort bien rendu d'ailleurs cette promiscuité et ces ressemblances, ces affinités et ces alliances qui finissent par donner un caractère presque incestueux à ces amours dans la fraternité.

Mais sept mois plus tard, dans le même journal, sous le titre « Un cinéma sans racines », cet homme se rappelle qu'il est « de gauche » :

> Prenons *Le Bel Âge* de Kast […] : c'est la solitude qui domine, la solitude d'hommes et de femmes qui n'ont point d'attaches avec la réalité humaine dans ses efforts et dans ses luttes. Jamais la nécessité ne pèse. Et ni les fatigues ni les plaisirs de cette nécessité ne les marquent. Ils sont inattaquables comme des mannequins derrière leurs vitrines. […] Que l'exercice de style soit passionnant […] ne change rien à l'affaire : on en revient toujours à ce retranchement, à cette incommunicabilité, à ce mépris, car il y a un fond de mépris dans cette indifférence devant les difficultés d'être, et cela se paiera par un autre mépris, et un autre refus, celui du grand public. Le cinéma a tout à y perdre, car un art d'initiés est un art mort[22].

C'est le type de reproche que beaucoup de critiques de gauche adressèrent à d'autres films de la Nouvelle Vague, souvent à juste titre, je crois. Mais à l'époque, ils étaient peu nombreux, à gauche comme à droite, à comprendre que les rapports entre les sexes sont éminemment politiques, que l'oppression des femmes n'est pas consubstantielle à l'oppression de classe. Dans le même journal cependant, quelques jours plus tôt (trois articles en une semaine !),

[22] *Combat* du 20 septembre 1960.

Roger Tailleur entrevoit le vrai fond du film, qu'il rapproche des films de Vadim et de Resnais sortis cette même année :

> Ici le fil est direct, de la Sophie de *Sait-on jamais* à Emmanuelle Riva [d'*Hiroshima mon amour*] "qui aime bien les garçons" et à l'admirable Françoise Prévost du *Bel Âge,* vaillant petit soldat formé par la générale de Beauvoir. Don Juan ayant, selon le mot de Roger Vailland, changé de sexe, le matriarcat n'est pas loin, dont Kast se fait le héraut avancé. […] Kast simplement se demande ce qu'est l'amour. Comme un Heidegger inquiet de ce que peuvent être la philosophie et la métaphysique, l'amoureux, éternellement vierge, découvre et redécouvre, avec le corps de l'aimée, les vérités premières. Kast rêve à la synthèse impossible de la passion et du libertinage, à un sentiment qui tiendrait de l'amitié et de l'amour, à l'alliance idéale de ce qu'il appelle "l'oncle" et la "nièce". Les chasseurs de son film, il ne faut pas se demander sur quoi ils tirent, ils n'ont qu'une cible : le bonheur[23].

Un autre critique de gauche, Jean Carta dans *Témoignage chrétien* (18/02/60), consacre au film un long article en fin de compte hostile mais qui met bien en évidence le caractère *à la fois abstrait et utopique* de ce film – et de beaucoup d'autres films à venir du cinéaste. Il analyse surtout, certes en la désapprouvant, son ambiguïté : « Ou bien le libertinage est une école pratique du bonheur comme on nous l'affirme ; ou bien le bonheur se situe par-delà ces jeux, dans les sphères plus élevées de la passion et de l'Amour… » Pour ce critique, Kast se prétend, avec une certaine mauvaise foi, observateur impartial, « le Laclos de cette société parisienne qu'il connaît bien ». Pour ma part, je pense plutôt qu'il était conscient d'une contradiction profonde, qui nous traverse tous sans doute, hommes et femmes. C'est ce que vont démontrer à l'envi les films qui suivent…

Comme pour se démarquer du point de vue masculin qui présidait au *Bel Âge*, c'est un point de vue de femme qui introduit l'intrigue de *La Morte-saison des amours* (1961), et dans ce film qui corrige plus qu'il ne prolonge la trajectoire du *Bel Âge,* la narration sera partagée par des locuteurs des deux sexes. Soit un couple de tren-

---

[23] *Combat,* 13-14 janvier 1960.

tenaires, Sylvain (Pierre Vaneck) et Geneviève (Françoise Arnoul), lui l'auteur cinq ans plus tôt d'un roman bien reçu, mais aujourd'hui tombé dans l'alcoolisme et en panne d'inspiration. Impuissance qu'il cache à sa dévouée épouse[24] qu'il a convaincue de venir s'enterrer avec lui « au vert » pour pouvoir créer. Cela fait deux ans que le couple habite, tout à fait invraisemblablement… la Saline de Chaux, cette architecture utopique de Claude Nicolas Ledoux, énorme bâtisse inachevée et jamais utilisée, échec monumental dont se réclame au cours d'un délire éthylique Sylvain, l'écrivain raté[25].

Le film commence donc avec Geneviève seule qui rentre des provisions, se met à éplucher quelques légumes, puis s'arrête et regarde autour d'elle : « Mais qu'est-ce que je fais ici ? », chuchote-elle. Et nous allons rapidement comprendre que si l'amour subsiste dans ce couple, il est mis à rude épreuve par les souffrances du mari et son abus d'alcool, ainsi que par l'inactivité forcée de Geneviève (l'aliénation des femmes qui s'identifient aux ambitions illusoires de l'homme qu'elles aiment est l'un des thèmes du film).

Mais dans un sens, l'essentiel est ailleurs : il va se révéler à un moment donné que ce roman unique de Sylvain est en fait… *Le Bel Âge,* transformé en livre pour la circonstance. Que dans la fiction du film l'auteur de cette histoire soit devenu impuissant, au figuré comme au propre, offre un indice du virage… réaliste que représente ce film par rapport au *Bel Âge*. Car ici, non seulement les personnages ne sont pas en vacances – ils travaillent ou font semblant – mais surtout le libertinage n'a plus le même statut idéalisé, tout au contraire : ici, en fait de libertinage, nous avons affaire aux frasques d'un notable qui trompe sa femme avec tout ce qui passe à sa portée : la bonne, la secrétaire, une nièce cavalière – Alexandra (Stewart) – et la « nymphomane » locale, Anne-Marie (Baumann). Ce notable, ce voisin de Sylvain et de Geneviève dont le libertinage est désigné comme sordide, c'est

---

[24] La carrière de la comédienne Françoise Arnoul (féministe et membre du P.C.F.) n'était guère associée à la Nouvelle Vague, mais aux mélodrames sociaux d'Henri Verneuil, Ralph Habib, etc. méprisés des *Cahiers*.

[25] Pierre avait déjà consacré un émouvant documentaire à Ledoux, et les Salines reparaîtront brièvement en 1982 dans le meilleur de ses téléfilms, *Le Jour le plus court.*

Jacques Saint-Ford (Daniel Gélin), ex-plus-jeune-ministre-de-France, maire de la commune et président du Conseil général. Il est marié depuis dix ans à Françoise (Prévost), une maîtresse femme qui est sa précieuse collaboratrice mais qu'il ne désire plus. Françoise est parfaitement au courant des coucheries de son mari et lui rend régulièrement la monnaie de sa pièce.
À partir de là, le film suit une pente assez prévisible, digne d'une pièce de boulevard (ce qui n'a rien de déshonorant à mes yeux ; depuis Scribe et Feydeau, le boulevard a beaucoup à dire sur le vécu sentimental des hommes et des femmes) : les deux couples se croisent, se fréquentent, Françoise attire Sylvain saoul dans son lit, puis le materne gentiment quand il se révèle incapable de la satisfaire. Sylvain et Jacques se prennent d'amitié, tandis que Geneviève et Jacques se lient d'une passion amoureuse, « à l'ancienne » certes, mais que cette fois l'auteur semble approuver… puisque c'est cette passion qui amènera Jacques à voir la vanité de la politique, révélation qui cadre bien avec le regard sceptique de Pierre Kast sur ces jeux de pouvoir. Jacques décide de tout abandonner (c'est Françoise qui lui succèdera « puisqu'elle aime ça »), pour partir avec Geneviève… Mais à la dernière minute celle-ci découvre qu'elle ne peut pas se passer de Sylvain, et comme Sylvain ne peut certainement pas se passer d'une femme pour s'occuper de lui, elle laisse Jacques gagner seul la gare la plus proche… Mais Sylvain voit bien la souffrance de Geneviève. Alors une seule solution s'impose : le ménage à trois. Et le dernier plan du film nous montre Geneviève assise entre les deux hommes dans une voiture qui fonce vers l'inconnu.
Malgré cette pirouette « utopique » qui répond au goût de l'auteur pour toutes les relations hors norme, la légèreté un peu adolescente du *Bel Âge* n'a plus cours ici. *La Morte-saison des amours* reconnaît la nécessité de bâtir des relations stables… même si l'on peut douter que ce ménage à trois réponde longtemps à cette aspiration !
C'est Françoise qui nous aura appris que Sylvain est l'auteur du livre « sur les oncles » (terme codé dans *Le Bel Âge* pour innocenter le goût de ces messieurs pour la chair fraîche) en même temps qu'elle déclare ne pas aimer du tout « son système ». On peut penser que cette opinion est à prendre au sérieux, car Françoise n'est pas un mauvais objet dans ce film, même si elle est quelque peu

terrifiante (tout comme son personnage homonyme au deuxième épisode du film précédent), surtout lorsque nous l'entrevoyons qui « entre en fonction » à la place de son mari, intimant ses ordres en *career woman* à son assistant Hubert (Noël). Mais il y a dans tous les films de Kast une étrange ambivalence à l'égard de ces « femmes phalliques » qui viennent occuper des places traditionnellement « masculines », passage de témoin qui répond, à n'en pas douter, aux vœux de l'auteur, mais qui lui inspire aussi une certaine angoisse – à moins qu'il ne s'agisse d'un émoi camouflé... Mais le rejet explicite du système libertin dans la bouche de ce personnage lucide signifie à tout le moins que ce système n'est pas dans l'intérêt des femmes.

Le film le plus abouti de cette période, et sans doute de toute l'œuvre de Pierre, c'est *Les Égarements* de 1963. C'est ce titre que j'entends restaurer à ce film qui dans l'esprit de Pierre s'est toujours appelé ainsi, par allusion aux *Égarements du cœur et de l'esprit* (1738) de Crébillon fils (1707-1777). Un distributeur naïf lui a conféré l'appellation trompeuse et supposée « rassurante » de *Vacances portugaises*. À ce propos et pour souligner à quel point Pierre Kast était en décalage avec l'idéologie parisienne de l'époque, retenons qu'un critique lui a reproché de prendre pour modèle de « son libertinage » des écrivains comme Crébillon fils, Marivaux ou Rétif de la Bretonne au lieu des tenants du « vrai » libertinage (cruel, naturellement), Laclos ou Sade.
Dernier film de sa « trilogie libertine », il possède à la fois l'épaisseur dramaturgique qui manque au *Bel Âge* et la rigueur idéologique qui manque au scénario de *La Morte-saison des amours*. De plus, c'est un film qui bénéficie d'une belle brochette d'acteurs, tel que Kast ne parviendra plus à en réunir. Que l'on en juge : à l'excellente distribution de la *Morte-saison* (Gélin, Vaneck, Arnoul et Prévost), viennent s'adjoindre Doniol-Valcroze et Brion, et aussi Michel Auclair, Jean-Pierre Aumont, Jean-Marc Bory, Bernard Wicki, Michèle Girardon, Barbara Laage, et la très jeune Catherine Deneuve. Excusez du peu !
Par sa structure et par son propos, j'ose dire que *Les Égarements* est un film comme nul autre dans l'histoire du cinéma. Une demi-douzaine de couples, en vacances « loin du monde », comme dans

les deux derniers épisodes du *Bel Âge* et qui n'ont donc d'autre chose à faire (du moins à l'écran) que débattre de leurs problèmes de couple. Il n'y a pas de drame, le film ne culmine vers rien, aucune « solution » n'est proposée aux malentendus permanents qui opposent les sexes.

Mais après la présentation des personnages à l'aéroport et dès que nous entrons dans l'intimité d'un des couples présents, le film marque un reniement explicite des prémisses du *Bel Âge*. Nous retrouvons le libertin Jacques (Doniol-Valcroze) avec sa petite amie du moment, Geneviève (Michèle Girardon), âgée (« naturellement ») de vingt ans de moins que lui. Et nous apprenons ce qu'aurait été cet homme pour l'Alexandra du *Bel Âge* si « l'oncle séducteur » n'avait pas perdu ses moyens sur la route de Deauville – un amant indifférent, insensible, ne comprenant pas pourquoi son amie est persuadée qu'il ne l'aime plus, alors que de toute évidence lui n'est capable de manifester son « amour » (son désir) que de la manière la plus fruste – au lit. D'où des conversations sans fin, inénarrables, entre une femme qui insiste pour sonder les sentiments et un homme qui s'y refuse obstinément, qui fuit sans cesse. Modulable selon les individus et leurs situations – par exemple, Françoise Arnoul est à la fois l'adjointe et l'amante de Michel Auclair, directeur d'une revue chic – cette incompréhension caractérise tous les rapports de couple du film.

Côté hommes, une exception à cette règle pourtant : Bernard (Wicki), unique étranger de la distribution et ce n'est sans doute pas un hasard. Car lui est chargé de repousser doucement l'étourdissante beauté de Catherine (Deneuve), vingt ans tout juste. La scène nocturne où il se promène avec elle dans le jardin, lui expliquant gentiment pourquoi cette fixation qu'elle a faite sur lui ne peut déboucher sur rien précisément en raison de leur différence d'âge, est sans doute le seul moment de lucidité masculine du film… et semble trancher une fois pour toutes dans l'œuvre de Kast la question de la légitimité ou non du rapport « incestueux ».

Un autre cas de figure renvoie semblablement à un film antérieur pour en contester la conclusion un peu béate. Éléonore (Françoise Brion) est arrivée à la villa avec, dans son sillage, Pierre (Vaneck) et Jean-Marc (Bory), tous deux candidats au lit de la dame. Mais les tensions au sein de ce potentiel ménage à trois, son impossibili-

té, en fait, démystifient rétrospectivement le *happy end* de *La Morte-saison* : Éléonore est plus séduite physiquement par l'un que par l'autre, mais c'est avec l'autre qu'elle préfère converser. Et bien entendu, ni l'un ni l'autre de ces hommes ne peuvent se débarrasser de la jalousie et de l'esprit de possession. Entre eux, les hommes du film en général préfèrent le jeu (ping-pong, échecs, poker) qui leur évite l'introspection qu'affectionnent et que pratiquent ici toutes les femmes. Mais quand Éléonore s'aventure sur leur terrain à eux et entraîne les deux rivaux dans une partie de poker menteur dans sa chambre, leur relation explose.
Citons encore le « vieux couple » qui habite cette maison toute l'année, composé de Jean-Pierre (Aumont) et de Françoise (Prévost) – encore 20 ans d'écart ! – et chez qui on sent que le désir a cédé la place à l'ennui. Le mari, « ingénieur/artiste », passe son temps à confectionner des jouets, des mini-robots-mobiles évocateurs des machines de Tinguely, et à la dernière séquence du film, il fait admirer à sa compagne désabusée le manège d'un couple de robots, programmé pour s'attirer mutuellement comme des animaux en chaleur…
Un critique aussi perspicace que Henri Chapier – dans *Combat* encore – donne un fidèle reflet de cette réticence qui caractérise les intellectuels français de l'époque (et depuis !) à creuser les comportements (dans les salons intellectuels de Saint-Germain-des-prés, je me souviens que l'on traitait la psychanalyse d'« histoires de pipi-caca ») : « C'est un cinéma pour adolescents inguérissables qui ne se lassent jamais de se tendre les uns aux autres un miroir. Ce qu'ils cherchent chez autrui, c'est la profondeur du reflet de leur propre "moi". Cinéma d'êtres éternellement disponibles et dont la vie affective est le premier souci » (*Combat* 10-10-63). Ce qui échappe à ce chroniqueur – dont on aurait pourtant cru que l'orientation sexuelle l'aurait rendu sensible aux enjeux politiques de la vie affective, principale préoccupation de Kast sa vie durant – n'a guère été perçu que par une des rares femmes critiques de l'époque, Yvonne Baby, qui, de loin en loin, rendait compte, dans *Le Monde,* des films qui n'intéressaient pas Jean de Baroncelli.

> Unions trop longues ou trop brèves, jeux concertés ou tendres élans, il y a dans ce marivaudage un aveu d'impuissance à vivre, à créer un nouveau mode, à trouver, les contradictions et les conventions de la

> société étant ce qu'elles sont, un point d'équilibre entre la mauvaise conscience et les bons sentiments. D'où le désenchantement de Kast – que partagent sans doute beaucoup de ses amis de la même génération – et cette façon qu'il a de s'identifier à plusieurs de ses personnages afin de mieux traduire ses propres incertitudes, ses regrets et… ses démissions. […] Au cours de ce combat sentimental, que Kast tente de rendre égal, les femmes l'emportent sur les hommes, et d'autant qu'elles semblent plus complexes, plus vraies à la fois dans leurs réticences et leurs épanchements[26].

En effet, nous sommes loin de l'utopie androcentrique et un peu naïve du *Bel Âge.*

À deux exceptions près, le travail de Kast au cours des années 1960-1970 délaisse les enjeux des rapports sociaux de sexe et retient donc peu mon attention ici : deux séries pour la télévision, un étrange hybride à caractère pédagogique sur *la Naissance de l'Empire romain* et une série de quatre reportages sur le Brésil, nation dont le réalisateur s'était épris, dans un esprit tiers-mondiste et de rejet de l'européocentrisme. Son autre centre d'intérêt était la science-fiction, à laquelle il a pu consacrer deux films, un court-métrage et un long. *Les Soleils de l'île de Pâques* (1973), assurément son film le plus étrange, pousse encore plus loin le désir d'échapper au présent et à l'humanité elle-même, dont il s'attache à montrer la futilité des valeurs et des comportements. Cette fable, qui met en scène un groupe d'hommes et de femmes appelés mystérieusement à se rendre sur l'île de Pâques pour y rencontrer une énigmatique présence plus ou moins invisible venue d'une lointaine galaxie aux temps immémoriaux, semble emprunter à la fois à Korzybski et aux fantasmagories de la revue *Planète* (1961-1970) du très droitier Louis Pauwels[27]. Il est diffi-

---

[26] *Le Monde*, 12 octobre 1953.

[27] « *Planète* connaît une douzaine d'éditions en langue étrangère et suscite des débats de 1961 à 1970, les uns ne voyant dans la revue qu'une imposture intellectuelle et scientifique, les autres (dont Henri Laborit) appréciant son anticonformisme et son apport à une société française alors en pleine mutation. La polémique est aujourd'hui largement éteinte et *Planète* est considérée par certains comme une revue de haute tenue, dont les approximations dans l'information, les délires ésotériques ou ufologiques, les apologies de la drogue étaient en partie compensés par un rédactionnel et une iconographie en phase avec son temps ». (Wikipedia)

cile aujourd'hui de le prendre au sérieux. Mais l'autre incursion dans la science-fiction, *La Brûlure de mille soleils* (1965), est à la fois plus belle et plus prémonitoire. Il s'agit d'une sorte de « dessin animé », d'une vingtaine de minutes, associant un commentaire de Pierre Kast aux belles images (fixes) d'un artiste portugais, un certain Éduard Luis, et dont la fable anticipe de plusieurs années sur les prescriptions « post-modernistes » de Deleuze-Guattarri (*L'Anti-Œdipe, Mille Plateaux*) et plus près de nous des « *queer studies* ». Un voyageur de l'espace débarque sur une lointaine planète où il rencontre une belle créature. Une mutuelle attraction les rapproche, mais au moment où l'accouplement semble sur le point de se réaliser, apparaissent à leurs côtés six autres personnages qui se mettent en posture d'attente. Voilà qui coupe les moyens du narrateur de la fable, qui se retire. Une contrainte technique ne lui laisse que peu de temps sur cette planète, mais lorsqu'il rejoint à nouveau la femme dans l'espoir que cette fois il parviendra à ses fins… le même inquiétant phénomène se produit : les six personnages apparaissent et attendent patiemment… il ne sait quoi. De guerre lasse, il repart à travers l'espace et ce n'est qu'après coup qu'il apprendra la vérité : sur cette planète, *il y a huit sexes* ! Le film remportera la médaille d'or au Festival de science fiction de Trieste, mais en 1965 c'est là un fantasme à contre-courant, qui exprime l'affinité qu'éprouvait Kast avec un positionnement baudelairien « *anywhere out of this world*[28] ». D'ailleurs, un de ses articles fait l'éloge du dandysme et dès 1952, on trouve sous sa plume un éloge de ce livre bizarre de Jacques Audiberti et Camille Bryen, *L'Ouvre-boîte, colloque abhumaniste* qui exhorte « l'homme » à accepter de « perdre de vue qu'il est le centre de l'univers[29] ».

---

[28] Titre d'un célèbre poème en prose *(Spleen de Paris)* où l'âme du poète crie son dégoût du monde des humains.

[29]« Quel est le propos de l'abhumanisme ? Amoindrir le sentiment de notre éminence, de notre prépondérance et de notre excellence afin de restreindre, du même coup, la gravité sacrilège et la vénéneuse cuisson des injures et des souffrances que nous subissons. Si, malgré tout, nul adoucissement pratique ne se produit, si nous demeurons incapables d'abolir le mal, il n'en est d'autre que physique, nous aurons du moins su mettre à profit le jeu des mots, l'espace libre, ou vide, entre les objets vocabulaires, pour exprimer que nous détestons toute doctrine, toute drogue qui, nous attribuant, même à bon escient, une élévation particulière dans la hiérarchie de la vie, ne ferait qu'augmenter le poids de nos

Il n'y a qu'un seul long-métrage de Kast que je n'ai hélas pu voir encore, *Un animal doué de déraison* de 1976, lacune paradoxale puisque c'est le seul de ses films à avoir été commercialisé en vidéo. Le scénario est cependant consultable à la Bibliothèque nationale (site Richelieu). Car, quel que soit son degré de réussite, ce film est celui qui rassemble avec le plus de netteté l'ensemble de ses préoccupations politiques – féminisme, écologie, anti-colonialisme et tiers-mondisme – ainsi que son amour du Brésil, où le film a été entièrement tourné.

En 1980, Pierre tournera son avant-dernier film pour le cinéma, dont le décor (le littoral portugais) et le dispositif scénaristique – un groupe d'amis en vacances – renoue avec ceux des *Égarements*. Il s'agit du *Soleil en face* qui a été salué comme sa plus grande réussite artistique par la plupart des critiques (dont François Truffaut). Sur le plan formel, et notamment par la qualité de sa photographie en couleurs et par une certaine recherche dans le découpage, c'est le film le plus séduisant de Kast. Il s'inspire des circonstances de la mort de Roger Vailland et ce drame de la mort implique (nécessairement) le spectateur plus puissamment que tous les films précédents. Par ailleurs, Jean-Pierre Cassel est remarquable dans le rôle de Vailland. Mais, de même que l'austère et peu convaincante adaptation télévisuelle de *Drôle de jeu* de 1968 n'était pas exempte de misogynie, à l'instar du roman, ce dernier tribut à son ami disparu, s'il constitue une émouvante et intelligente réflexion sur les rapports entre un mourant et son entourage (doit-on lui dire ou non la vérité sur son état ?) sacrifie, sans distance, me semble-t-il, au goût de l'écrivain pour les très jeunes filles. En revanche, les trois derniers films, dont deux tournés pour la télévision, marquent un très net retour à la problématique féministe de la « trilogie libertine ». Mais si cet article privilégie les trois films la constituant, c'est que l'on peut y observer à travers eux l'évolution passionnante, intellectuelle et politique,

---

douleurs. » Jacques Audiberti, *L'Abhumanisme*, Paris, Gallimard, 1995, p. 35. J'ajouterai qu'à l'époque j'étais un grand fan des romans, du théâtre et de la poésie d'Audiberti, j'avais même tiré d'une page de *L'Ouvre-boîte* un scénario de court-métrage ; j'ignorais cependant que Pierre partageait ce goût, c'est dire à quel point nos rapports étaient limités.

d'un intellectuel français, isolé dans son époque avec quelques ami(e)s, aux prises avec des questions que très peu d'hommes et de femmes étaient seulement en mesure de poser. À partir de 1968 environ, quand les idées féministes accèdent, en France comme ailleurs, à une visibilité beaucoup plus grande que jamais auparavant (plus grande aussi qu'aujourd'hui, suis-je tenté d'écrire), les films de Pierre continuent imperturbablement de proclamer – après cet autre (?) bisexuel qu'était Louis Aragon – que la femme est l'avenir de l'homme. Il ne s'agit plus d'une exploration, d'une succession d'autocritiques, mais de la consolidation d'un acquis. Et pour cette raison même, ces films offrent moins prise à l'analyse critique.

Le jour le plus court, méconnu au point de ne même pas figurer dans la filmographie de Kast sur le site IMDB, est pourtant l'un des films les plus réussis de son auteur en ce sens qu'il aborde une thématique qui lui tient à cœur sur un mode accessible au public ordinaire. Avec *La Guerrilléra* qui le suivra, c'est le moins « élitiste » de ses films, en raison sans doute des circonstances de son financement et de sa production, mais aussi je crois d'une certaine maturation du cinéaste. Le film me plaît aussi parce qu'ici, la Résistance, à laquelle Pierre a participé, est vue par lui-même avec sa propre sensibilité et non plus par Roger Vailland, avec sa dialectique si masculiniste, identifiant libertinage et engagement viril[30].

Chargé par Londres d'une mission auprès de la Résistance intérieure, un très jeune émissaire de Londres, Philippe de Chassagne dit « Marceau » (Humbert Balsan), arrive à Genève quelques heures avant le débarquement de juin 1944. Avant de passer la frontière, on lui fournit une compagne de lit pour la nuit, une certaine « Alexandra » (Stewart). Il s'agit certes d'un « repos du guerrier » à la manière de Vailland – mais auprès d'une femme qui a quinze ans de plus que lui !

Lors de la traversée de la frontière à pied, il assiste à une scène qui résume avec une admirable économie de moyens toute l'horreur de l'Occupation : un groupe d'hommes et de femmes, l'étoile jaune encore cousue sur leurs vêtements, tente d'atteindre la Suisse et se font massacrer jusqu'au dernier par les gardes-

---

[30] Cf. Franck Delorieux, *Roger Vailland, libertinage et lutte des classes*, Pantin, Le Temps des cerises, 2008.

frontières nazis. Le reste du film se déroulera dans le calme de la normalité rurale : un village du Doubs, où son contact et guide sera « Béatrice », une femme mariée de quarante ans (Catherine Spaak), venue à la résistance par le biais d'une œuvre humanitaire d'aide aux Juifs. C'est le périple à bicyclette effectué par ce couple éphémère qui constitue la plus grande partie du film : obligés à un long détour par une opération militaire des occupants, ils vont passer l'essentiel de ce « jour le plus court » à sillonner les routes du canton, la mission du jeune aristocrate, qu'un avion viendra chercher la nuit suivante, se ramenant finalement à peu de chose. Car le vrai propos du film est dans les rapports entre ces deux êtres que tout oppose. Et s'ils finissent par passer une nuit d'amour dans une grange, de nombreuses notations confrontent systématiquement la maturité féminine à l'enfantillage de l'homme, constamment soucieux de « faire le paon ». Pour « Béatrice », la bicyclette n'est qu'un moyen de transport alors que pour ce jeune fat, c'est un instrument d'exploits virils – il ne peut s'empêcher de rouler loin devant elle, de se vanter de ses prouesses compétitives, de sa plus grande résistance, etc. Et bien sûr il « n'entend pas » les piques ironiques de la dame. Mais bien sûr aussi, la lucidité de celle-ci quant aux petits ridicules du mâle ne l'empêche pas de désirer ce beau jeune homme et de céder sans réticences à ses avances. Et c'est bien là l'un des « messages » du film : la relative autonomie de la sexualité par rapport à… la politique. Et parler des décalages de conscience entre les hommes et les femmes comme d'une question politique n'est pas, concernant un film fait en 1983, y compris en France, un anachronisme. C'est d'ailleurs en montrant que cette femme peut désirer un homme qu'elle considère un peu enfantin que le film rejoint une problématique propre à Vailland… mais en inversant les rôles. Le motif est d'ailleurs déjà présent dans la séquence du « repos du guerrier » avec une actrice encore plus âgée que Catherine Spaak…

Tout dans ce film est litote, depuis les images lointaines de l'épouvantable massacre des Juifs, en passant par la rencontre compassée entre les frères ennemis, F.T.P. et F.F.I., jusqu'à la cérémonie d'après-guerre qui termine le film, quand « Marceau », devenu ministre du gouvernement provisoire, revient sur les lieux

pour décorer des résistants… dont « Béatrice », avec qui il échange un sourire discret.

Le dernier film que Kast a terminé, *La Guerrilléra*, a divisé la critique mais beaucoup l'ont apprécié. Situé au cours de la retraite napoléonienne du Portugal en 1811, c'est son unique film d'époque au sens classique : une jeune femme dirige un groupe de francs-tireurs en lutte contre l'occupant français, et le propos du film est de faire de cette femme – et de quelques aristocrates françaises tombées entre ses mains – les porte-parole à la fois de l'émancipation des femmes et de celle des peuples. C'est certainement l'un des rares films français à prendre fait et cause pour les ennemis de la France, même dans un lointain passé, à l'instar du premier épisode du *Fantôme de la liberté* de Buñuel (en Espagne, à la même époque, une foule manifeste contre l'occupant français aux cris de « à bas la liberté »).

L'Herbe rouge est sans doute le plus mauvais film de Kast (avec *Le Grain de sable* de 1964, polar guindé se voulant démonstratif de l'absurdité, vue de Sirius, de « nos petites inimitiés ici-bas », *le* film sans aucun personnage positif et où deux comploteurs politico-mafieux cyniques, un homme et une femme, finissent par s'entretuer). Pourtant la volonté qu'avait Pierre, alors qu'il se savait condamné[31], de tourner ce livre de Boris Vian, me touche profondément. Car ce roman de 1952 constitue une telle entorse à ce qui me paraît être la teneur du reste de l'œuvre de Vian que j'aime à penser qu'il a été écrit sous l'influence du féminisme de Pierre – si immense, en effet, était le chemin parcouru depuis cet ignoble brûlot misogyne de 1944, prétendue dénonciation du racisme étasunien, *J'irai cracher sur vos tombes* de « Vernon Sullivan ». Car *L'Herbe rouge* n'est autre qu'un tract féministe : dans le cadre d'une société futuriste aux loisirs triviaux et cruels, il s'agit du démontage systématique de l'aliénation masculine à travers les personnages de Wolf, obsédé par sa machine à voyager dans le temps qui le confronte sans cesse à ses insuffisances émotionnelles, et Lazuli, hanté par un Homme noir dont il ne peut com-

[31] Et refusait, semble-t-il, tout comme son grand ami Boris, de se ménager : il aimait le café *avec* la caféine.

prendre ce qu'il lui veut et qu'en voulant tuer il se tue lui-même – tout comme Wolf se tue en entreprenant l'impossible ascension d'une falaise symbolique. Tout au long du récit, ces hommes s'éloignent de plus en plus de leurs compagnes, Lil et Folavril, qui ne peuvent que constater avec philosophie, à la fin de l'histoire, le double échec de « leurs hommes » et s'apprêtent à commencer une nouvelle vie ensemble, avec ce merveilleux épitaphe qui anticipait de deux décennies les premières dénonciations féministes de l'homosocialité au cœur de l'ordre patriarcal.

> Folavril : « Ils ne sont pas faits pour nous, ils sont faits pour eux. »
> Lil : « Et nous, nous sommes faites pour quoi ? »
> (Elles rient.)

Hélas, le roman, situé dans un décor fait de jeux de mots comme tous les romans de Vian, était sans doute inadaptable… en tout cas avec les modestes moyens que Kast avait à sa disposition. Son scénario est fidèle à la lettre du texte, un peu trop peut-être. Il avait mal choisi ses comédiens et les quelques semaines pendant lesquelles il put diriger les prises de vue (le film sera terminé par Maurice Dugowson) se seraient déroulées dans une atmosphère détestable, notamment parce que l'esprit de Jean-Pierre Léaud (Lazuli) était ailleurs : son « maître » Truffaut était en train d'agoniser à Paris – les deux hommes sont morts le même jour.

Dans l'histoire du cinéma français, depuis la mort du « cinéma de qualité », Pierre Kast est le seul réalisateur masculin dont l'essentiel de l'œuvre puisse être qualifié de féministe[32]. Ayant débuté comme assistant de Grémillon pour *Pattes blanches* et de René Clément pour *Le Château de verre*, il reconduit seul jusque dans les années 1980, l'esprit de cette brève période d'après-guerre où tout un pan du cinéma français faisait écho, dans un sens résolument progressiste, à la féminisation du cinéma de l'Occupation[33].

---

[32] Il faut cependant citer ici Luc Moullet, autre cinéaste hors norme, longtemps associé à la Nouvelle Vague, dont l'œuvre manifeste systématiquement, depuis *Anatomie d'un rapport* (1976), un féminisme aussi drôle qu'acéré, sans doute grâce à l'entrée dans sa vie d'Antonietta Pizzorno.

[33] Cf. Burch et Sellier, *op. cit.*, p. 87-214.

À une époque de *backlash* comme la nôtre, où même une majorité de réalisatrices, dans un pays qui en compte pourtant beaucoup plus que n'importe quel autre, se défend de toute démarche féministe, où l'on célèbre mécaniquement la « révolution » de cette Nouvelle Vague si phallocentrique, l'œuvre de Kast mérite amplement d'être redécouverte… et méditée.

Paris, janvier 2010

Table

Cinéma et Photographie aux éditions L'Harmattan

Dernières parutions

12 VERTUS POUR L'ANALYSE FILMIQUE
Serceau Daniel
En matière d'analyse filmique, les oeuvres qui comptent se distinguent par leur extrême rigueur et nous obligent à une grande précision de pensée. Cet ouvrage élabore douze principes, dits «vertueux» qui permettent d'en rendre compte. Ils ne proposent pas une méthode qu'il suffirait d'appliquer mécaniquement, mais un instrument de validation des énoncés à partir d'une observation scrupuleuse des images et ses sons.
(Coll. Arts et Sciences de l'art, 26.00 euros, 258 p.)
ISBN : 978-2-336-00692-5, ISBN EBOOK : 978-2-296-51334-1

ARC (L') D'ALFRED HITCHCOCK – Un jeu de cordes – Poétique de l'objet
Decobert Lydie
La «corde poétique» s'exprime à travers les usages inédits d'objets on ne peut plus ordinaires. Multifonctions, en dysfonctionnement, utilisés à contre-emploi, démarqués ou détournés, pervertis, les objets du quotidien se voient investis d'un pouvoir terrifiant. Comment Hitchcok procède-t-il pour charger de sens et investir d'une puissante subjectivité des objets neutres tels un briquet, une clé, un couteau ou un sac ? Comment parvient-il à travers eux à prendre contrôle de l'univers ?
(Coll. Champs visuels, 22.50 euros, 226 p.)
ISBN : 978-2-336-29071-3, ISBN EBOOK : 978-2-296-51306-8

EXPÉDITION (L') COLONIALE VOULET-CHANOINE DANS LES LIVRES ET À L'ÉCRAN
Yahaya Ibrahim - Préface de Romuald Fonkoua
Cet ouvrage est une étude sur la très controversée expédition «Afrique centrale», communément appelée la colonne Voulet-Chanoine, du nom de ses deux chefs. Leur mission, conquérir les régions du Niger au Tchad, s'est soldée par un cocktail de violences sur les colonisés. Cette situation a conduit cinéastes et écrivains français et africains à en fictionnaliser l'histoire. Voici étudié ce fait historique colonial, à travers romans, films et récits militaires inspirés par cet évènement.
(Coll. Images Plurielles, 39.00 euros, 404 p.)
ISBN : 978-2-336-29002-7, ISBN EBOOK : 978-2-296-51270-2

PAYSAGES TRANSITOIRES – Photographie & urbanité
Deroche Benjamin - Préface d'Alain Mons
Comment dire la ville avec l'autonomie de la photographie ? De quelle manière peut-elle rendre compte du territoire physique et de sa communauté de citoyens ? Ce livre soutient, au fil des pages, une vision de la photographie

où l'image urbaine peut être lue aussi bien par un urbaniste, un plasticien ou un archiviste. Aussi, loin d'effectuer une topographie du site urbain, il défend celle de l'idée des images autour de la ville et de leur fonctionnement, la photographie servant essentiellement de relais à la construction du sens.
(Coll. Eidos Série Photographie, 18.00 euros, 182 p.)
ISBN : 978-2-296-99753-0, ISBN EBOOK : 978-2-296-51305-1

PHOTOGRAPHIE (LA) COMME MÉTAPHORE D'ELLE-MÊME
Brunel David
Le thème général de cet essai relève d'un partage de l'image photographique. Cette dernière est présentée comme une chose jumelée, prise en étau entre contenant et contenu, entre ce qu'elle montre et ce qu'elle cache, entre copie et simulacre, entre support, soit le corps de l'image, et surface, soit le visage de l'image. C'est à partir de ces points de rencontre, d'achoppement, d'instabilité, que l'image a été réfléchie.
(Coll. Ouverture Philosophique, série Esthétique, 31.50 euros, 316 p.)
ISBN : 978-2-336-00372-6, ISBN EBOOK : 978-2-296-51299-3

ROUGE (LE) DE CHINE
Richard Jacques
Cinq personnages romantiques partagent leur vie dans un vaste château. Chacun à sa manière est à la recherche d'un absolu : J. erre dans les cimetières, B. astique des armes, C. provoque des aventures amoureuses, A. parcourt les forêts sur son cheval, et F. répète dans un groupe rock. Différents états d'âme les traversent... Sonorisé avec la voix d'Antonin Artaud, tourné avec un procédé photographique très contrasté, *Le Rouge de Chine* renvoie aux origines du cinématographe.
(20.00 euros) *ISBN : 978-2-336-00789-2*

IMAGE (L') NUMÉRIQUE AU CINÉMA
Historique, esthétique et techniques d'une révolution technologique
Lemieux Philippe
Depuis l'avènement des technologies informatiques, une nouvelle sorte d'image existe : l'image numérique. Créée à l'aide de l'ordinateur, cette image de synthèse fera la rencontre du 7e art ; elle transformera le cinéma. L'esthétique de l'image, les méthodes de production, les possibilités expressives du média et même la mise sur le marché des films en seront profondément bouleversés.
(Coll. Champs visuels, 27.00 euros, 268 p.)
ISBN : 978-2-296-99493-5, ISBN EBOOK : 978-2-296-50725-8

AU BOUT DU RÊVE – La Belle au Bois Dormant de Walt Disney
Bosc Michel
Après une période de purgatoire, *La Belle au Bois Dormant* a pris place au panthéon des chefs-d'oeuvre de Walt Disney. Cette réussite est survenue après une longue maturation semée d'embuches et de défis de toutes sortes. Cet ouvrage propose de la situer dans le parcours personnel de Walt Disney et dans la production des studios. Il tente enfin de cerner l'influence du film dans l'oeuvre des productions Disney et au-delà.
(15.50 euros, 152 p.) *ISBN : 978-2-296-99495-9, ISBN EBOOK : 978-2-296-50735-7*

ANDREI TARKOVSKI – Spatialité et habitation
Devidts Pierre
Entre *Solaris* et *Le Sacrifice*, Andrei Tarkovski a élaboré une nouvelle manière de représenter la spatialité au cinéma. Cet ouvrage tente de décrypter ce phénomène de l'habitation comme structure et valeur constituante des films du cinéaste.
(Coll. Champs visuels, 13.50 euros, 128 p.)
ISBN : 978-2-296-99664-9, ISBN EBOOK : 978-2-296-50607-7

CINÉMA ET AUDIOVISUEL LATINO-AMÉRICAINS – L'indien : images et conflits
Mateus Mora Angélica María
Voici une étude de l'image de l'Indien et du monde indien dans l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel latino-américains, plus particulièrement colombiens. Sont mises en évidence les transformations de cette image depuis les premiers films de «découverte» jusqu'à l'appropriation contemporaine du cinéma et de la vidéo par les cultures indiennes, permettant l'expression critique des formes de domination politique, économique, sociale et culturelle.
(Coll. Champs visuels, 27.00 euros, 272 p.)
ISBN : 978-2-296-99706-6, ISBN EBOOK : 978-2-296-50529-2

INDIENS DU BRÉSIL – (in)visibilités médiatiques
Thomas Erika
Cet ouvrage interroge la circulation des images ambivalentes de l'Indien du Brésil. À partir de l'analyse de films documentaires et de grands classiques de la fiction cinématographique brésilienne, l'auteur problématise l'écart entre la représentation stéréotypée et instrumentalisée de l'Autre et l'expression d'un Soi indigène qui questionne l'historiographie, l'ignorance de la société brésilienne et qui se constitue comme une quête de reconnaissance et de visibilité.
(Coll. Audiovisuel et communication, 20.00 euros, 202 p.)
ISBN : 978-2-336-00289-7, ISBN EBOOK : 978-2-296-50651-0

***MOUCHETTE*, DE ROBERT BRESSON**
Ou le cinématographe comme écriture
Weyl Daniel
Mouchette conte le calvaire en milieu rural d'une adolescente misérable qui, ayant perdu sa mère après avoir été violée par un braconnier, se suicide. Il ne s'agit pas, comme dans le roman de Bernanos qui l'inspira, de complainte apitoyée. Ce n'est pas davantage un plaidoyer contre le viol, ni même une enquête psychosociologique qui ferait sa part à la complexité mais un poème dédié à la grandeur de l'âme humaine.
(Coll. Champs visuels, 15.50 euros, 154 p.)
ISBN : 978-2-296-96276-7, ISBN EBOOK : 978-2-296-50196-6

MURNAU – Ou les Aventures de la pureté
Hodin Claude
A travers une série d'études sur les films de F. W. Murnau, consacrées à divers aspects de l'oeuvre de ce grand cinéaste, on voit se manifester l'obsession

d'une *pureté* qui ne peut donner lieu à des films que sous des formes qui la compromettent et la *dénoncent* - comme le givre, disait Cocteau. Peut-on donc *filmer* la pureté ? Murnau nous montre que tout peut être sujet à *apparition*, y compris la transparence.
(Coll. Champs visuels, 21.00 euros, 216 p.)
ISBN : 978-2-296-99667-0, ISBN EBOOK : 978-2-296-50335-9

WERNER SHROETER (VOLUME 1)
Courant Gérard
Petite intrusion dans l'univers incandescent de Werner Schroeter a été filmé à l'occasion de la rétrospective que le Centre Pompidou a organisé en décembre 2010 et janvier 2011 en son honneur. *In Memoriam Daniel Schmid Werner Schroeter* est la captation de deux hommages consacrés à ces deux cinéastes amis décédés, le premier, en présence d'Ingrid Caven, Bulle Ogier et Renato Berta, le second, en présence d'Isabelle Huppert et Serge Toubiana.
(25.00 euros, 0 p.) *ISBN : 9782-296-56732-0*

WERNER SCHROETER (VOLUME 2)
Courant Stéphane
À l'occasion de la présentation du *Règne de Naples* à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes 1978, puis à la suite de son Ours d'or remporté au Festival de Berlin 1980, avec *Palermo oder Wolfsburg*, Werner Schroeter a accordé deux entretiens audios à Gérard Courant, qui a mis ces bandes sonores en images en utilisant des photos, affiches, programmes, extraits de films et collages... Avec en bonus un document rare : une des dernières apparitions du cinéaste à Paris.
(25.00 euros, 0 p.) *ISBN : 9782-296-56733-7*

JEAN ROUCH
Des mensonges plus vrais que la réalité
Richard Jacques
Quelques mois avant sa disparition tragique au Niger, Jean Rouch, inventeur du « cinéma vérité », évoque avec émotion son enfance, son père, la nouvelle vague, la cinémathèque française et… Henri Langlois. Aspirant au « merveilleux permanent », Jean Rouch raconte son « paradis perdu » et son goût pour « le vent de l'éventuel »...
(20.00 euros) *ISBN : 978-2-296-57456-4*

CINÉMA MA BELLE INTRIGUE
Richard Jacques
Depuis plus de cent dix-sept ans ans, le cinéma fait rêver les foules, mais qui connaît vraiment l'envers du décor ? La façon dont se tourne un film de fiction ? En quoi consiste le travail de chacun des membres d'une équipe ? Des professionnels du cinéma français répondent aux questions, décrivent leurs gestes, invitent à comprendre le sens profond de leur métier : Claude Lelouch, Darius Khondji, Gilles Taurand, Christine Gozlan, Alain Depardieu, Valérie Pozzo di Borgo...
(20.00 euros) *ISBN : 978-2-296-57449-6*

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti 15; 10124 Torino

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

L'Harmattan Kinshasa
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala
Kinshasa, R.D. Congo
(00243) 998697603 ou (00243) 999229662

L'Harmattan Congo
67, av. E. P. Lumumba
Bât. – Congo Pharmacie (Bib. Nat.)
BP2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

L'Harmattan Guinée
Almamya Rue KA 028, en face du restaurant Le Cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 60 20 85 08
harmattanguinee@yahoo.fr

L'Harmattan Cameroun
BP 11486
Face à la SNI, immeuble Don Bosco
Yaoundé
(00237) 99 76 61 66
harmattancam@yahoo.fr

L'Harmattan Côte d'Ivoire
Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31
etien_nda@yahoo.fr

L'Harmattan Mauritanie
Espace El Kettab du livre francophone
N° 472 avenue du Palais des Congrès
BP 316 Nouakchott
(00222) 63 25 980

L'Harmattan Sénégal
« Villa Rose », rue de Diourbel X G, Point E
BP 45034 Dakar FANN
(00221) 33 825 98 58 / 77 242 25 08
senharmattan@gmail.com

L'Harmattan Bénin
ISOR-BENIN
01 BP 359 COTONOU-RP
Quartier Gbèdjromèdé,
Rue Agbélenco, Lot 1247 I
Tél : 00 229 21 32 53 79
christian_dablaka123@yahoo.fr

Achevé d’imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d’Imprimeur : 110139 - Dépôt légal : juillet 2014 - *Imprimé en France*

Pierre Kast
Écrits 1945-1983

suivi de *Amende honorable* par Noël Burch

Pierre Kast, ancien résistant proche des communistes, co-fondateur des *Cahiers du cinéma*, est un cinéaste et un intellectuel à part dans la période d'après-guerre. Animé par un libertarisme féministe, il dénonce inlassablement le caractère réactionnaire du cinéma hollywoodien comme de la plupart des films de ses compatriotes. Mais dans ces années de guerre froide, il se bat aussi contre le sectarisme stalinien des positions culturelles du PCF.
Auteur d'une douzaine de longs métrages de fiction, et d'un nombre important de documentaires remarquables pour le cinéma et la télévision, il est aussi un infatigable critique et commentateur du cinéma de son époque. C'est cet aspect de son œuvre que cet ouvrage ambitionne de mettre en lumière, à travers une sélection de ses textes les plus originaux : critiques, manifestes, entretiens, hommages à Jean Grémillon, Roger Vailland, Preston Sturges…

Ce choix de textes est suivi d'un essai de Noël Burch sur sa trilogie : *Le Bel Âge* (1958), *La Morte-Saison des amours* (1960), *Vacances portugaises* (1962). Théoricien et cinéaste, ancien assistant de Pierre Kast, il a fait la sélection des textes proposés dans cet ouvrage. Il est l'auteur de *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs* (L'Harmattan, 2007).



24 €
ISBN : 978-2-343-03517-8